MASTER
NEGATIVE
NO. 91-80276-1

MICROFILMED 1991

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States -- Title 17, United States Code -- concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material...

Columbia University Library reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR:

SCHERILLO, MICHELE

TITLE:

L'OPERA BUFFA NAPOLETANA...

PLACE:

[MILANO, etc.]

DATE:

[1917]

Master Negative #

91-80276-1

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

PATERNO
0850.129
Sch28

JUL 25 1944
710917

Scherillo, Michele, 1860–1930.

... L'opera buffa napoletana durante il settecento; storia letteraria. 2. ed., ampliata e rifata. [Milano, etc.] R. Sandron [1917]

1 p. l., v–xi, 544 p. illus., plates, ports. 20½cm. (On cover: Collezione settecentesca a cura di Salvatore di Giacomo [9])

First edition published 1883 under title: Storia letteraria dell' opera buffa napolitana.

Appendici: I. Canzonette popolari racimolate nei libretti dell' opera buffa. II. La prima commedia musicale a Venezia.

Bibliographical foot-notes; indexes of names and of titles.

1. Operetta—Naples. 2. Opera—Naples. 3. Italian drama—Hist. & crit. I. Title.

A. de Yoanna.

Library of Congress ML1733.8.N3S34 21—9940

——— Copy 2. [a37c1]

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 11x2A

IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB

DATE FILMED: 9/24/91 INITIALS BG

FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

AIIM

Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202

Centimeter

Inches

MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

PATERNO

D850.129
Sch28

D850.129
Sch 28

MICHELE SCHERILLO

L'Opera buffa napoletana

Collezione settecentesca
a cura di
SALVATORE DI GIACOMO
dell'Accademia Pontaniana
Bibliotecario della Lucchesiana di Napoli

EDITORE REMO SANDRON EDITORE

given by

Dr Aurelio De Joanna

IL VICERÈ CONTE DI OGNATTE.

Dal PARRINO: *Teatro eroico e politico dei governi dei vicerè*, etc.

Michele Scherillo

L'opera buffa napoletana

durante il Settecento

Storia letteraria

Seconda ed. ampliata e rifatta

Remo Sandron
Editore

C. p. Marilliar inv. E. De Ghendt sculp.

D850.129
Sch28

Proprietà artistico-letteraria dell' Editore
REMO SANDRON

Offic. Tipogr. SANDRON – 307 – I – 170317.

JAN 29 1943 DLG

PREFAZIONE

ALLA PRESENTE RISTAMPA.

ON ho saputo dire di no a Salvatore di Giacomo. Egli aveva conosciuta bambina, anzi aveva vista nascere, questa mia figliuola primogenita; e ora ch' essa è diventata una zitellona, si è graziosamente offerto di farle da padrino. — Sarò io per lei, mi ha detto, quel che la fata per la Cenerentola: l' abbiglierò, l' adornerò come al suo grado si conviene; e non abbiate paura, che essa non farà cattiva figura uscendo dal focolare domestico, in cui l'avete per quasi trentacinque anni relegata, alla luce del gran mondo! — Posso avere errato per timidezza o per pigrizia, ma confesso ch' io non mi sento visceri da tiranno; e non mi sono saputo acconciare al-

l' idea che l'amico mio carissimo ed illustre potesse sospettarmi di parzialità per l'uno o per l'altro dei miei figliuoli. E gli ho affidata la mia Cenerentola.

Essa nacque molto per tempo: fu, come ho detto, il primo frutto dei precoci miei amori letterari.

Si era tra il 1878 e il '79, e io avevo allora varcata la soglia dell'Università. Avrei dovuto studiarvi — manco a dirlo — diritto, ma frequentavo i corsi di lettere; e m' ero guadagnata la benevolenza di Antonio Tari, il caro vecchio professore d'Estetica, alto, magro, un po' curvo, tutto bianco nei capelli superstiti e nella barba, dagli occhi arguti e luminosi, dalla parola fluente e immaginosa, dalla cultura maravigliosamente vasta e quasi soverchiante. In uno degli ultimi fascicoli del *Giornale Napoletano di Filosofia e Lettere* — l'ottima rivista dello Spaventa, del Fiorentino, di Vittorio Imbriani e del mio maestro C. M. Tallarigo, — avevo avuto l' onore d'inserire un mio saggio sull'opera d' un nostro poeta vernacolo; e il Tari, che l' aveva letto, mi disse: — Perchè non vai alle lezioni di dialettologia del giovane professore recentemente venuto nella nostra Università? — Ci andai; e conobbi così Francesco d'Ovidio. Il quale, qualche giorno dopo, mi chiese se io pensassi di concorrere al premio annuale della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti. Ignoravo che quel concorso ci fosse, e m' affrettai a procurarmene il programma. Si voleva una « Storia letteraria dell'Opera buffa napoletana, dalle origini al principio del secolo XIX ». E mi ci misi: era un altro buon pretesto per frequentare ancor meno le lezioni di discipline legali!

Ma dove trovare tutte le centinaia di commedie che mi sarebbero occorse? I libretti d'opera sono, per non dir peggio, come i giornali politici: son ricercati per un'ora o due, e poi li si getta in un canto come cartaccia. Esisteva in Napoli quel bibliofilo o bibliomane che pur di quella cartaccia avesse pensato a far raccolta? Ebbi la fortuna di scovarlo subito, anche questa volta grazie al professor Tari. Che mi diresse al quasi ottuagenario, ma fervido ed arzillo, archivista del Conservatorio di San Pietro a Maiella, il venerando Francesco Florimo, l'antico amico di Bellini. In quella biblioteca, dov' è accumulato tanto tesoro di autografi, di manoscritti, di partiture, di stampe, di memorie concernenti la gloriosa nostra storia musicale, il dotto e infaticabile vegliardo aveva anche raccolti più di tremila libretti d'opera seria e buffa. E continuò poi a racimolarne di qua e di là, nelle librerie private, per amor mio, o meglio per amor del tema ch'io m'ero proposto di trattare. E dopo quel primo e più ampio ripostiglio, ne scovai altri. Una cospicua raccolta di vecchie commedie avevano pur messa insieme don Bartolommeo Capasso e don Emmanuele Rocco, così ricchi di squisita dottrina come di bontà patriarcale, e paternamente amorevoli con lo studioso

novellino. Portavo un nome ad essi caro: il mio povero zio, latinista ed archeologo, era stato loro collega. E largo della sua biblioteca e dei suoi lumi mi fu pure don Cesare Dalbono, il gentiluomo dalla cultura vasta ed elegante, già discepolo diletto del Puoti, e scrittore limpido, d' una lindura tutta signorile, senza nemmen l'ombra dell'affettazione, nè purista nè scamiciata. Quanti bei nomi e caramente diletti, che rievocandoli, mi riempiono l'animo di malinconico compiacimento!

Il lavoro doveva esser presentato nella primavera del 1880: non c' era tempo da perdere. E lessi, lessi a perdifiato; e tirai giù sunti sopra sunti; esplorai in fretta i campi limitrofi al mio soggetto; e insomma, in capo all' anno, un grosso zibaldone era messo insieme e presentato all'Accademia. La Commissione lo esaminò con benevola severità ed equità, e gli attribuì il premio, parendole di scorgere nell' autore « una forma d'ingegno giovanile, che dà i lampi anticipati di quello che potrà fare, e merita d'essere incoraggiato ». Non tocca a me decidere se quei valentuomini vedessero e operassero giusto; ma mi sia lecito rivelare che quel loro prognostico bene augurante e quella loro sentenza mi scesero diritto al cuore, e che io presi con me medesimo l'impegno di far di tutto per non mettere quei giudici tanto cortesi nella necessità di dichiarare d' essersi ingannati.

La stampa dell'allegra monografia nei gravi *Atti* accademici dovette procedere adagino adagino, un po' perchè oramai mi toccava attenderci tra una lezione di tiro in piazza d'armi e una passeggiata militare (avevo frattanto compiuti i venti anni), e un po' anche pel malvolere del Segretario dell'Accademia. Fu terminata nel 1883; e il volume non conteneva se non forse una metà della materia costipata nel mio zibaldone. Ero stato obbligato a potare, recidere, mutilare, dalle inesorabili imposizioni, inappellabili, del Segretario, che, mi scordavo di dirlo, fungeva anche da Tesoriere. Di quelle dugento ottantanove pagine in quarto ne furono tirate, da donare all' autore, secondo il programma del concorso, cento copie; le quali, si capisce, mi andarono subito via, così che da quel tempo sono stato preso di mira dalle incessanti richieste delle librerie antiquarie. Non si sapeva cosa precisamente nel volume ci fosse, ma il titolo annunziava che vi si narrava la storia ignorata d'un genere drammatico assai favorevolmente noto; e l'assoluta e reale rarità di esso ne stuzzicava meglio l'appetito. Una volta Giulio Ricordi — anch'egli ora una mesta memoria! — mi offerse di ristamparlo. Titubai, perchè avevo allora la mente in tutt'altro genere di studi; e via via quella proposta cadde nel dimenticatoio. Non vorrei aggravar troppo la coscienza dell' amico Di Giacomo, lasciandogli intera la responsabilità di questa così tardiva risurrezione!

Del teatro popolare napoletano non mi occupo di

proposito da tanti e tanti anni; così che, anche volendo, non avrei potuto riprender tra mani quel vecchio soggetto. Qualche tempo dopo la pubblicazione del volume, mi era parso che, per rendersi conto di quel poco o tanto d'originalità che possa vantare la nostra commedia paesana, occorresse procacciarsi una conoscenza approfondita della commedia spagnuola, e, a scanso d'equivoci, appurarne le origini. E m'era altresì parso che, a completare la trattazione, fosse pur necessario dare qualche notizia esteriore dei nostri teatri e delle loro trasformazioni, e qualche cenno dei maestri compositori e dei cantanti ed esecutori di quella musica, che dell'opera buffa è senza dubbio la parte immortale, il soffio del genio. Sennonchè e non mi sento oramai la lena d'intraprendere una ricerca necessariamente lunga e faticosa, e quelle lacune ch' io deploravo sono state via via colmate da altri. Ricorderò la seconda edizione della *Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii* del Florimo; il grosso volume del Croce su *I teatri di Napoli* [1]; l'elegantissima *Cronaca del teatro San Carlino* del nostro Di Giacomo. Mi sono dunque limitato a integrare la mia vecchia monografia stampata con l'originale manoscritto, aggiungendovi, o nel testo o in

[1] Ebbi a farne una larga esposizione sul *Giornale Storico della letteratura Italiana*, XIX, p. 103-12. Nella recente ristampa (Bari, Laterza, 1916), il volume, assai ridotto di proporzioni, non mi pare che abbia guadagnato d'interesse.

appendice, qualche nuovo capitolo che mi era avvenuto di abbozzare o anche di pubblicare posteriormente, e qua là ritoccandone l'esposizione. Vorrei sperare che le toppe e i rammendi non dessero troppo all' occhio del candido lettore.

Quella mia prima e fortunata fatica la volli consacrata alla mia povera mamma, allora nel pieno vigore della sua vita strenuamente operosa. Le dicevo, in una letterina di dedica: « Che tu, leggendo, possa sentire di non avere invano spese tante cure e riposto in me tanto tesoro di affetti! ». E poichè essa ne fu lieta, a me parrebbe di commettere quasi un atto irriverente verso la venerata sua memoria, se cancellassi ora, per un tardivo riserbo, ogni vestigio di quelle parole giovenilmente baldanzose, eco oramai lontana di quel « confidente immaginar » che ci rende così cara e ci fa poi tanto rimpiangere la giovinezza.

Santa Margherita Ligure, nel settembre del 1916.

CAPITOLO PRIMO.

UNA COMMEDIA BUFFA NEL CINQUECENTO.

LA COMMEDIA DELL'ARTE IN PIAZZA.

Inc. del Sec. XVII.

BIBL. LUCCHESIANA

CAPITOLO PRIMO.

UNA COMMEDIA BUFFA NEL CINQUECENTO.

L' *Opera buffa* e la *Commedia dell'arte*. — I *Confidenti* e i *Gelosi* sulla fine del Cinquecento. — L'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi.

L'OPERA BUFFA si rannoda alla *Commedia dell'arte*: l'una non è che una propaggine dell' altra. I primi esperimenti dell'*Opera buffa* furono fatti quando la *Commedia dell'arte* era nel suo più bel fiore. Le Compagnie comiche vagavano per tutta Italia, improvvisavano teatri in ogni città e in ogni borgo, e vi recitavano le loro « commedie a soggetto », tra le risa e gli applausi della plebe che delle commedie d'imitazione latina non sapeva che farsi. Alcuni attori v' erano divenuti celebri; e creavano nuovi tipi, ne modificavano altri, dando ad essi fisonomie e atteggiamenti più strani, più grotteschi. E il repertorio s'accresceva ogni giorno di nuove composizioni, di nuovi lazzi, di nuove fogge

di vestire. Si sentiva un fermento artistico, che pareva annunziare la nascita di un'arte nuova. La borghesia italiana, sprezzata, ammiserita, annichilita, si veniva destando, e tentava ribellarsi agli oppressori, contro cui si scagliava con in mano la lama affilata dell'ironia.

Nè la *Commedia dell'arte* si tenne a lungo nei confini dell'Italia. Nel 1572 andò a Parigi la Compagnia dei comici *Confidenti*: di cui facevano parte Fabrizio de Fornaris, napoletano, da *Capitan Coccodrillo*; Bernardino Lombardi; e Maria Malloni, detta *Celia*. E nel 1576 Enrico III, in occasione degli Stati Generali di Blois, chiamò in Francia i comici *Gelosi*, dei più valenti, condotti in quel tempo da Flaminio Scala detto *Flavio*. Tra essi erano Lidia da Bagnacavallo, Adriano Valerini veronese detto *Aurelio*, Orazio Nobili padovano, Luzio Burchiella da *Dottor Graziano*, Prudenza da Verona, e Gabriello da Bologna, creatore del tipo di *Francatrippa*. I comici *Confidenti* e i *Gelosi* si fusero insieme; ma dopo poco si risepararono, e tornarono in Italia, e andarono di nuovo in Francia. Nel 1600 Enrico IV, per festeggiare le sue nozze con Maria de' Medici, invitò Flaminio Scala a ricondurre in Francia la sua Compagnia, volendo offrire a una regina italiana divertimenti italiani. E andarono con lo Scala Giulio Pasquati padovano da *Pantalone* o *Magnifico*, Cassandro senese, Girolamo Salimbeni fiorentino da vecchio *Zanobio*, Lodovico da Bologna da *Dottor Gratiano Forbisone*, e il più celebre tra essi, Francesco Andreini da Pistoia, *Capitano Spavento della Valle Inferna* [1].

[1] Si vedano: *Geschichte des Groteskekomischen, ein Beitrag von* CARL FRIEDRICH FLOGEL; Leignitz und Leipzig, Siegert, 1788, p. 28 ss. —

E l'*Opera buffa* sorse proprio sullo scorcio del Cinquecento. Orazio Vecchi, canonico modenese, buon musicista e buon poeta, ingegno arguto e spirito bizzarro (era nato verso la metà del secolo XVI, e morì nel febbraio del 1605) [1], nel 1597 mise fuori in Venezia una sua commedia in versi accompagnata dalla musica, « commedia harmonica » come gli piacque chiamarla, l'*Amfiparnaso*, che dedicò a don Alessandro d'Este. Dice l'autore nella prefazione: «... se nell'opera mia saranno alcune cose, che non « finiscano di sodisfare a gl'intendenti, essi dovranno ri- « durre al perfetto loro l'imperfetto di lei; tanto più, che « essendo accoppiamento di comedia e di musica, non più « stato fatto, ch'io mi sappia, da altri, e forse non imaginato, « sarà facile aggiungere molte altre cose per dargli perfet- « tione; et io intanto dovrò esser, se non lodato, almeno « non biasimato dell'inventione ». Gli attori sono: *Panta-*

Molière et la Comédie italienne, par LOUIS MOLAND; Paris, Didier, 1867, p. 33 ss. — *Scenari inediti della Commedia dell'arte, contributo di* ADOLFO BARTOLI; Firenze, Sansoni, 1880, p. CXXX ss. — *Notizie istoriche de' Comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL; opera di* FRANCESCO BARTOLI, *bolognese*; Padova, Conzatti, 1871.—Si può ora aggiungere: M. SCHERILLO, *La Commedia dell'arte in Italia, studi e profili*, Torino, Loescher, 1884; e meglio, la conferenza fiorentina, nella *Vita Italiana nel Seicento*, Milano, Treves, 1896.

[1] Di lui come musicista discorre F. FLORIMO, *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii*, vol. I: *Come venne la musica in Italia ed origine delle scuole italiane*; Napoli, Morano, 1881, p. 114. Una pregevole monografia è quella di ANGELO CATELANI, *Della vita e delle opere di Orazio Vecchi*; Milano, Ricordi, 1858 (estratto dalla *Gazzetta musicale di Milano*, an. XVI), Si veda anche di LUIGI LIANOVOSANI (Giovanni Salvioli) un articolo circa l'*Amfiparnaso*, nella *Gazzetta musicale di Milano*, an. XXXIX, n. 17 e 18, 27 aprile e 4 maggio 1884.

lone, vecchio; *Pedrolin*, suo servo; *Hortensia*, cortigiana; *Lelio*, giovane innamorato; *Nisa*, amata da Lelio; *Gratiano*, dottore; *Lucio*, giovane innamorato d'Isabella; *Capitan Cardon*, spagnuolo; *Zanni*, bergamasco; *Isabella*, giovane innamorata di Lucio; *Frulla*, servo di Lucio; *Francatrippa*, servo di Pantalone; *Ebrei* in casa. Vi si parla in castigliano, in lombardo, in bolognese, in toscano, in ebraico.

Ed ecco il canovaccio della commedia, con qualche po' di trama qui e colà.

PROLOGO IN VERSI.

L'Autore vi fa dire tra altro:

...non sdegnate
Questa comedia nostra,
Se non di ricca e varia scena adorna,
Almen di doppia novità composta.
. . . . . .
. . questo di cui parlo
Spettacolo, si mira con la mente,
Dov'entra per l'orecchio, e non per gli occhi.

Gli è che una vera e propria rappresentazione mancava, e la musica era composta non già perchè si eseguisse in teatro, ma in una camera, con cinque soli musici — basso, tenore, contralto, soprano e quinto —, i quali avevano ciascuno in mano il proprio libretto. Formavano insomma un concerto di sole cinque voci; e le parole che si figurano esser d'una donna eran cantate a vicenda o dal soprano o dal basso. « Niun indizio di canto declamato o recitativo, di frase o di periodo melodico, di proposta e

risposta conveniente al dialogo e all'azione, di ritmo o d'accento, di modulazione cromatica o di cadenza: armonia sola, frammista ad alcun tratto vocalizzato, a poche *diminuzioni* o ad una qualche imitazione obbiettiva, di stampo infelice se vuolsi, introdotta qua e là a seconda del buffonesco esagerato degli argomenti poetici » [1]. Tuttavia nell'intenzione dell'autore, musicista e poeta, era che l'armonia s'accoppiasse all'azione, e la colorisse ed esprimesse. Da ciò il titolo di *Amfiparnaso*, cioè « doppio parnaso », il poetico e il musicale: una parola coniata su *Amfibio*.

ATTO PRIMO.

Sc. 1.ª — *Pantalone* chiama *Pedrolin*, che essendo in cucina a mangiare, non vuol muoversi. Sopravvenuto, egli lo manda a chiamare *Hortensia*; e con essa ha un colloquio.

Sc. 2.ª — Scena d'amore tra *Lelio* e *Nisa*.

Sc. 3.ª — *Gratiano* domanda a Pantalone la mano della figlia. *Pantalone* l'accorda; e i due vecchi fanno baldoria.

Di quest'ultima scena mi par bene dare un saggio.

Gratiano. — Hor per vegnir a la conclusion,
Au digh, miser Piatlon, ch'a vuoi la putta.
M'intinziu? me beccau? m'acchiaponau?
Pantalone. — V'intendo, Caldaron del dì de' morti;
Deme la man, la putta xe la vostra.
Grat. — Disio da ver?
Pant. — Da seno.
Grat. — Am' burlad!
Pant. — No, a fe' de zentil homo.

[1] CATELANI, *Della vita e delle opere di O. Vecchi*, p. 55.

Grat. — Oh la me fiola caura,
Oh fiola fra le fiol puina fiola,
Che sippa in tutta quant la fiolaria!
Pant. — Ch' andevu fiolando,
Caval d'Orlando,
O grama bestia,
Fra l'altre bestie
La mazor bestia
Ch' avesse mai la bestiolaria?
Grat. — A vuoi mo dir ch' l'è tant' al culintient
Ch' hai ho de sta fiola,
Ch' a vuoi balare,
Ch' a vuoi cantare,
Ch' a vuoi saltar a la vostra prescenzia.
Pant. — Oh che Dottor, oh via che mi ve suono
Tantara tantaran tà
Tantara tantaran tà.
Dottor, vu parè a punto un niovo Orfeo
Che se tirava drio
E bestie e piante e piere;
Così la vostra scienza tira i putti
Coi sassi, legni e torsi,
E in fino i can de becaria xè corsi
E la vest' i v'anasa.
Entremo dunque in casa.

E finisce l'atto primo.

ATTO SECONDO.

Sc. 1.ª — *Lucio*, solo, si dispera perchè si crede abbandonato da *Isabella*. Vuole uccidersi.

Sc. 2.ª — *Capitan Cardon* vuol fare all'amore con *Isabella*. *Zanni*, servo, non capisce il suo spagnuolo. Equivoci. *Isabella* viene in iscena.

Sarà bene riferire anche quest' altra scena.

Capitano. — Vien' a qua, Zanico lindo.
Zanni. — A dis u 'l vir, no poss.
Cap. — Porque tu no puedes?
Zan. — A vagh' i lo in Doana, oh uh, oh uh.
Cap. — Por a ca, por a la, vellaco mozzo.
Zan. — Ah sagnur Capitagn, a no so mozz,
Maidè che su inter.
Cap. — Che diabl' hablas de mozz?
Y digo el que accompagna el so segnor.
Zan. — Maisì, maisì cha suna la campana.
Cap. — Burlas con migo? Y digo esclavo y siervo.
Zan. — V' intend per discretiù, u 'l servidur.
Cap. — Tambien, tambien, tambien, agora entendies.
Picca prest' a la puerta d' Isabella.
Zan. — Ch' am' apica a la porta? Qualch merlot.
Cap. — Ah locco! Herir o batter a la puerta.
Zan. — A batt, a batt; a tu pur intrigatt
Con sto lenguaz che 'l par un Papagal.
Cap. — Ch' hablas de Papagaio?
Zan. — A dig chi parla in chsì là in Portugal.
Cap. — Yo le chero dezir quattro palabras.
Zan. — Sagnur, a i ho pagura de la schina.
Cap. — No temas nada,
Porque con esta espada
Yo chero solo de mattar mill' hombres.

E segue, nella scena 3ª, il dialogo d'amore tra il *Capitano Cardon* e l'*Isabella*.

Cap. — No me hagais mas de estas burlas,
Porque poco ha faltado
Que no soy de dolor muerto.
Isab. — S'a gli arcabugi et alle collubrine
Set'uso a far gran core,
Perchè temete poi scherzi d'amore?
Cap. — Porque todo vince amor.
Isab. — Amor non so, ma voi ben mi vincesti
Quando vi fei signore
Di questa vita mia, di questo core.
Cap. — Decidme, mi segnora,
De quien son estas tetiglias?
Isab. — Del Capitan Cardon.
Cap. — Y los oscios, y las orescias
Isab. — Del Capitan Cardon.
Cap. — Y el rostro, y las narices?
Isab. — Del Capitan Cardon.
Cap. — Y la capegliadura?
Isab. — Del Capitan Cardon.
Cap. — Las dientes, y los labios?
Isab. — Del Capitan Cardon.
Cap. — La vida, y el corazon?
Isab. — Del Capitan Cardon.
Cap. — O muy contiento!
O muy tambien amado,
Y de mi Dama muy avventurado!

E ancora due scene dell'atto secondo:

Sc. 4.ª — *Isabella*, rimasta sola, avendo saputo della disperata risoluzione a cui *Lucio* è venuto per amor suo, vuole uccidersi.

Sc. 5.ª — *Frulla* la trattiene. Letizia di *Isabella* quando appura che *Lucio* non è morto.

ATTO TERZO.

Sc. 1.ª — *Pantalone* ordina a *Francatrippa* di far gl'inviti per le nozze di sua figlia col dottor *Gratiano*. Scena buffonesca.

Sc. 2.ª — *Gratiano*, invitato da *Pantalone*, canta in bolognese un madrigale.

Sc. 3.ª — *Francatrippa* batte alla porta d'una casa di *Ebrei*, nel Ghetto, per aver danaro su un pegno. È sabato; gli *Ebrei* fanno le loro orazioni, e non ne vogliono sapere.

Stefano Arteaga, che ebbe già a riferire egli pure la scena d'amore del Capitano e dell'Isabella, nel riferire anche quest'altra di Francatrippa con gli Ebrei, osserva: « Benchè *Isabella* si mostri innamorata del Capitano, nondimeno il beffeggia dopo che egli è partito; nel che le fanciulle del Cinquecento non differiscono punto da quelle de' nostri tempi. Se un poeta è rimasto invaghito della bellezza di codesta scena, non resterà meno meravigliato un musico della singolar armonia che si sente in quest'altra ». Eccola:

Franc. — Tich, tach, toch,
Tich, tach, toch.
O Hebreorum gentibus!
Sù prest: avrì sù; prest;
Da hom de ben, che tragh zò l'us.
Ebrei. — Ahi Baruchai,
Badamai, Merdochai,
An biluchan, chet milotran:
La Barucabà.
Franc. — A no farò vergot, maide negot.
Ch'i fa la sinagoga?
O! che il Diavolo v'affoga!
Tich, tach, tich, toc, tic, tac, tic, toc.

Ebrei. — Oth zorochot, Astach mustach,
Iochut, zorochot,
Calamala Balachot.
Franc. — U uhi! o ohi!
O messir Aron.
Ebrei. — Chi ha pulset a sto porton?
Franc. — Son mi, son mi, messir Aron.
Ebrei. — Che cheusa volit? che cheusa volit?
Franc. — A voraff' impegnà sto Brandamant.
Ebrei. — O Samuel, Samuel!
Venit a bess, venit a bess;
Adonai; che le è lo Goi,
Che è venut con lo parachem.
Altri Ebrei. — L'è Sabbà, che non podem.

« Dicendo che la musica non si disconviene a così fatta poesia, ho renduto la dovuta giustizia all'una e all'altra », conclude, schizzinosetto, l'Arteaga [1].

Segue una scena seria e sentimentale. *Isabella* e *Lucio*, incontratisi, si dichiarano il loro amore, e si promettono sposi.

Isab. — Lasso, che veggio?
È Lucio forse? Ahimè non parm' ai panni.
Luc. — Quella ch' io veggio là parmi Isabella,
Che sola può dar fine ai lunghi affanni.
Ella sen vien vèr me; voglio accostarmi.
Isab. — Lucio!
Luc. — O Isabella!

---

[1] *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, opera di* STEFANO ARTEAGA; Venezia, Palese, 1735, vol. I, p. 262 ss. Anche: *Teatro italiano, o sia scelta di tragedie per uso della scena,* di SCIPIONE MAFFEI; Verona, Vallarsi, 1723, tomo I, p. VI e VII.

Isab. — O mia luce vitale!
Luc. — O refugio al mio male!
Isab. — Sei pur tu.
Luc. — Sì ch' io son.
Isab. — Sei Lucio od ombra?
Luc. — In dubbio stai?
Isab. — Io temo.
Luc. — Perchè temi?
Isab. — Perch'io t'amo.
Luc. — Amiamci senza tema.
Mio bene!
Isab. — O Lucio mio!
Luc. — O mia Isabella!
Isab. — E qual misera sorte
Quasi t'indusse a morte?
Luc. — Deh non rinnovelliam sì gran dolore;
Ma la promessa fede
M'osservi d'esser mia.
Isab. — Eccola, nè sia mai che d'altri fia,
Luc. — Ben io l'accetto; ed ecco Lelio appunto.

E dopo *Lelio*, giungono, chiamati da lui, tutti gli altri personaggi, e ha luogo la scena finale della commedia.

Luc. — Rallegratevi meco,
O signor Lelio, ch' Isabella è mia.
Lel. — M'allegro e tanto godo
Di così stretto nodo,
Che dir non posso l'allegrezza mia.
Luc. — Vi ringrazio, e v'invito alle mie nozze.
Hor chiamate gli amici
Tutti di fuora.
Lel. — Fuora, fuora, fuora!
Tutti — A sem chì lo, sagnur, a sem chì lo.

Luc. — Hor siat' i ben venuti,
Quest'è la moglie mia;
Fatele honor vi prego, e le donate
Qualche piacevolezza
In segno d'allegrezza.
Lel. — Io primo v'offro una rosa vermiglia,
Che al volto vi somiglia.
Isab. — Io vi bacio la mano.
Pant. — E mi ve dago i guanti che me cavo,
Che fur del mio bisavo.
Isab. — Vi ringratio, signore.
Nisa — Questo cagnuol vi dono, acciò serbiate
A Lucio fedeltate.
Isab. — Mille grazie vi rendo.
Cap. — Tres mill maravedis
Toma, o Dama hermosa,
Y de mi Lucio esposa.
Isab. — Splendidissimo sete.
Ped. — Mi no vé poss donà preset plù bel
Se no sto ravanel.
Isab. — Gran mercè, Pedrolino.
Grat. — Au don' un par d'ucchià senza la lus
Per far honor ai spus.
Isab. — Gratiosissimo dono.
Luc. — Entriamo hor tutti in casa,
E voi, cortesi e illustri spettatori,
Ci date veramente
Piacevol segno che vi sia piaciuta
Questa favola nostra, poi che s'ode
Grand'applauso di man, voci di lode [1].

---

[1] Della edizione originale dell'*Amfipatnaso* del 1597 non si conosce che un esemplare soltanto: quello della Marciana. Recentemente è stata ristampata dalla Casa Ricordi di Milano, 1893, con prefazione e note del dott. ANTONIO PAGLICCI BROZZI: vedine una recensione nel *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. XXII, pag, 378 ss. E il D'Ancona, con sua cartolina del 27 maggio 1902, mi avvertiva che in quel torno era stata riprodotta a Berlino. Due anni or sono, la società milanese degli *Amici della musica* eseguì, con ottimo successo, quella briosa e originale musica. — Della commedia, nel 1624 Giambattista Vaglierini ripubblicò in Bologna la sola parte poetica, mutandone il titolo in *Li disperati contenti*; e una ristampa pare ne fosse fatta nella stessa Bologna, nel 1664, se è esatta l'indicazione che ne dà la *Cronistoria dei teatri di Modena*. — Quando pubblicai la prima volta questa mia monografia, non conoscevo dell'*Amfiparnaso* se non quel poco che ne dice l'Arteaga; tuttavia, rimesso in evidenza, invogliò a più accurate e fruttuose ricerche il mio buon amico (che ora piangiamo in tanti!) RODOLFO RENIER. Il quale ne scrisse poi nel *Preludio*, rivista di Ancona, num. 16-30 giugno e 16-30 luglio 1884. Di lui è da vedere anche la minuziosa recensione di questo mio lavoro giovanile, nella stessa rivista, num. 16 febbraio 1884.

Tuttavia la commedia musicale del Vecchi non ebbe fortuna; e mentre l'opera seria acquistava cultori sempre più valenti, e fioriva, la buffa rimase interamente negletta. E passa più d'un secolo prima che possa rifiorire. Sul principio del Settecento essa risorgerà in Napoli, ma dimentica affatto dell'antica commedia armonica del musicista e poeta modenese Orazio Vecchi. L'*Opera buffa napoletana* è produzione nostra, originale e spontanea.

CAPITOLO SECONDO.

IL MELODRAMMA IN NAPOLI SULLA FINE DEL SEICENTO.

CAPITOLO SECONDO.

IL MELODRAMMA IN NAPOLI SULLA FINE DEL SEICENTO.

L'opera in musica a Venezia. — Il Duca d'Ognatte e l'opera a Napoli.— Stato del melodramma alla fine del Seicento. — Parte seria. — *Intermezzi.*— Andrea Perrucci: cenni biografici; il suo *Epaminonda.* — Silvio Stampiglia: cenni biografici; le sue liriche; i suoi drammi; il suo capolavoro: *La caduta de' Decemviri.*

VENEZIA fu la prima città che accolse nei suoi teatri l'opera in musica; e il primo melodramma che vi fu rappresentato in pubblico pare sia stato l'*Andromeda*, poesia di Francesco Manelli di Tivoli, l'inverno del 1637, nel teatro di San Cassiano [1].

[1] Cfr. *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637 — 1700): Memorie storiche e bibliografiche raccolte ed ordinate da* LIVIO NISO GALVANI (Giovanni Salvioli); Milano, Ricordi, 1878.

Napoli venne un poco più tardi.

Nell'anno *mille seicento cinquantadue*, come ci fa sapere Domenico Antonio Parrino, il Duca d'Ognatte, vicerè di Napoli, « rinnovò l'uso antico de' passatempi delle ma« schere nel carnevale, ed introdusse l'uso delle commedie « in musica nella città ». Il Duca « godeva molto de' passa« tempi, delle maschere e delle commedie; ed oltre quelle « che fe' fare in Palagio e ne' pubblici teatri, volle anda« re in casa del Duca di Maddaloni, dove con vaghissime « apparenze e mutazioni di scene recitossene una, composta « dal dottor Francesco Zaccone, Accademico degli Er« ranti » [1]. E una delle prime opere recitate in Napoli, se non proprio la prima, fu *Veremonda, l'Amazzone d'Aragona*, poesia del Bisaccioni ritoccata da Luigi Zorzisto, musica di Francesco Cavalli. Era già stata rappresentata a Venezia, nel gennaio dell'anno stesso 1652. Almeno solo di essa trovo menzione, per quell'anno, in una cronaca sincrona, esistente manoscritta nella Biblioteca Nazionale di Napoli.

Il cronista Innocenzo Fuidoro racconta che fra le altre feste fattesi in Napoli il 21 dicembre 1652, in occasione dell' « acquisto fatto da S. A. della città di Barcellona « dalle mani de' Francesi », la sera, « dalla Compagnia de' « Comici forastieri Italiani, chiamati *Febi Armonici*, che « rappresentano in musica, nel proscenio formato nel Pa« lazzo Regio, fu recitato il soggetto intitolato *L'Amazzo« ne d'Aragona*, con grandiose apparenze, come di Città,

[1] DOMENICO ANTONIO PARRINO, *Teatro eroico e politico de' governi de' vicerè del regno di Napoli*; Napoli, MDCCLXX, tomo II, p. 156 e 161.

« Palazzi, Meschite, Giardini, battaglie, e simili, con voli « diversi, balli alla spagnuola formati da otto persone scese « per aria nel palco sopra otto Basilischi e Draghi, e smon« tati con spade nude nel suolo, con varij assalti scambie« voli fra di loro con bell'ordine ballarono assai bene » [1].

Così introdotte anche a Napoli le opere in musica, esse furono solo rappresentate al Real Palazzo fino a circa il 1668. Non m'è riuscito vedere alcun melodramma, con data anteriore a quell'anno, che sia stato rappresentato in qualche teatro pubblico. Solo del 1668 è il *Sirita*, che reca sul frontespizio: « rappresentato al teatro San Bartolomeo ».

Questo teatro esisteva fin dalla seconda metà del Cinquecento, e vi si recitavano commedie in prosa. In quell'anno, 1668, fu adibito esclusivamente a teatro musicale. « In questo v'hanno rappresentato le prime Compagnie d'Italia, oltre le napolitane », narrava il Celano circa il 1692; « nelle quali vi sono stati uomini grandi in quest'arte. Ora, nel carnevale, vi si rappresentano con molta spesa comedie in musica; ed in ogni anno vi va qualche casa a male, per cagion delle cantarine che vi rappresentano e che cantando incantano » [2]. Vi si rappresentarono e cantarono melodrammi di Apostolo Zeno, di Paternio Russo, di Nicolò Beregan patrizio veneto, di Gian Andrea Moniglia, pastore Arcade

[1] *Successi storici raccolti dal Governo del Conte d' Ognatte vicerè di Napoli, dal mese di aprile 1648 per tutto li 20 di novembre 1653, che successe al Governo di questo Regno il Conte di Castriglio; per* INNOCENZO FUIDORO, *(Vincenzo d'Onofrio)*, Cronaca manoscritta, nella Biblioteca Nazionale di Napoli: X, B, 45. Pag. 436-7.

[2] CARLO CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri;* Giornata quinta. Napoli, 1692.

col pseudomino di Nardilo [1], di Giovanni Cicinello, di N. Acciajoli, di Matteo Noris, di Giacomo Francesco Bussani, di Giacomo Sinibaldo, di Girolamo Gigli : opere tutte già state rappresentate prima ai teatri di Venezia [2]. Ai 20 dicembre 1678 vi si rappresentò, con musica di Francesco della Torre, il dramma *Chi tal nasce tal vive ovvero Alessandro Bala*, del siciliano Andrea Perrucci, educato da bambino in Napoli, il quale a quel tempo era il poeta degli Armonici del San Bartolomeo. Questo forse fu il primo melodramma nuovo ivi rappresentato, che non avemmo cioè di seconda mano, e indigeno. Sei anni dopo, il 30 gennaio 1684, nel Real Palazzo fu cantato il *Pompeo*, colle note d'un giovane trapanese di venticinque anni, « maestro di cappella della Maestà della Regina di Svezia », che si chiamava Alessandro Scarlatti; e nel 1688 al San Bartolomeo era cantato il *Flavio*, dello stesso maestro. Allora finalmente fu creato un teatro musicale napoletano. Accanto al Perrucci fiorirono Francesco Maria Paglia e Silvio Stampiglia ; i quali, specialmente l'ultimo, riempirono i teatri, non solo italiani ma europei, dei loro drammi, cui toccò in sorte d' essere musicati dal grande Trapanese, innovatore del mondo musicale.

---

[1] G. M. CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia* ; Roma, 1712, p. 130.

[2] Cfr. l'elenco delle opere rappresentate al San Bartolomeo in F. FLORIMO, *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*; vol. IV : *Elenco delle opere in musica rappresentate ai teatri musicali di Napoli dal 1668 al 1881*; Napoli, Morano, 1881; e quello, citato dianzi, del Salvioli, pei teatri veneziani. E ora è anche da vedere il bel volume di BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli, secolo XV-XVIII*; Napoli, Pierro, 1891; p. 85 ss.

L'*Opera buffa* nasce mezzo secolo più tardi. Ma per poter comprendere la ragione e l'occasione della sua origine, bisogna rendersi prima conto di ciò che fosse il melodramma alla fine del Seicento.

Il melodramma nacque tra i belati delle pecorelle e degli agnellini delle favole pastorali e boscherecce dello scorcio del Cinquecento; e ha tutti i peccati della nascita. Non è serio come una tragedia, non comico, non satirico ; ma molle, femminile. Rassomiglia a un lindo giovanottino dell'aristocrazia, unigenito della mammina, educato a zuccherini e confettini, sfiaccolato, cascante, che ama una signorina tutta sentimento, e che dice di morir d'amore perchè ha sentito spasimar d'amore gli eroini dei romanzi. E quei versi multiformi che s'intrecciano capricciosamente, quelle ariette che ogni tanto saltano fuori a ballare un minuetto, quei versi tronchi, quelle cadenze civettuole, son fatte apposta per colorire brillantemente la superficie di quella bolla di sapone.

Il soggetto de' melodrammi, specialmente di quelli rappresentati a Napoli nella seconda metà del secolo XVII, è sempre o mitologico o eroico. Quella gente voleva sollevarsi in una sfera superiore, soprammondana, circonfusa di bagliori. Ma il poeta non sapeva far rivivere gli eroi nel loro mondo : di essi non prendeva che il nome, e ne mascherava un uomo del suo tempo. Così, tra l'atteggiamento eroico della maschera e la melliflua voce dell'attore, avveniva un curioso contrasto, che generava la parodia invece del dramma. Mondo cavalleresco, mondo pagano e mondo cattolico; cavalieri medievali, dèi dell' Olimpo, donzelle erranti sotto spoglie maschili, figure mitologiche e figure cristiane astratte, superstizioni, sensualismo, epicureismo, idea-

lismo, spiritismo....: tutto era messo a bollire nel crogiuolo del melodramma. E ne veniva fuori un mostro. L' uomo non vi si riconobbe più, e il poeta lo chiamò eroe. Ed è eroe ogni personaggio del melodramma, e ognuno di essi è posto sul piedistallo. Il dramma quindi diviene un mondo di eroi, eroismi sovrapposti a eroismi, un intrecciarsi di numi, di re, di regine, di cortigiani, di capitani. Il despota ne è l'Amore, che rende possibile il dramma. Non c'è dei personaggi uno che non ami ; e gelosie, furberie di rivali, dichiarazioni, travestimenti, imenei, formano l'azione di tutti quei melodrammi. Non si pensa che a fare all'amore. E fosse almeno umano quest'amore! Invece no; esso è una formola stecchita, una slavatura di sentimento, un giochetto di frasi, di parolette scelte e sonanti, una serie di ghirigori e ondeggiamenti rettorici, di alterchi e di tintinnii sillogistici.

« Questo chimerico amore, romantico e platonico, velante la lascivia », diceva Gianvincenzo Gravina, « ha esclusa da i nostri teatri la varietà ; poichè dandosi luogo solo a questo, rimane abbandonata ogni espressione di altro costume e di altra passione; comparendo solo in iscena una schiera di paladini, che riscaldano l' aria coi sospiri ed ascondono il sole col lampo delle loro spade, ed alla presenza delle loro signore allagano il teatro di lagrime ed assordano gli spettatori con lo strepito delle lor catene che si tiran dietro per entro la carcere; donde poi alla fine vengono, contro ogni speranza loro e contro ogni ragionevole opinione altrui, condotti ad un felice sponsalizio : nel quale ogni nodo delle presenti tragedie e commedie si risolve » [1].

[1] G. V. GRAVINA, *Della Tragedia, libro uno,* cap. XX; in *Opere Italiane,* Napoli, MDCCLVII, Raimondi.

Perciò le situazioni di tutti quei drammi si risolvono in luoghi comuni. L'eroe e l'eroina destinati ad amarsi si veggono, e l'uno di essi dà in una sbalorditiva esclamazione :

O portentoso il fato !
Moltiplicato il sole !
O ch'io non son più nume,
Ai prodigi di luce io perdo il lume !

dice Giove in persona, nel vedere la protagonista della favola *Elice* [1]. Poi si dichiarano reciprocamente la loro passione; e lo stesso Giove sarà capace di esclamare:

Dal mirar il tuo bel volto
Nacque in me stima e stupore;
Da la stima nacque amore,
Et amor dentro il cor mio
Partorì forte desio;
Dal desio pien di costanza
Generata è la speranza :
Or la speme e 'l timor con moto alterno
M'empieno il sen di Paradiso e Inferno.

Intervengono quindi i rivali; e col farci conoscere il loro amore, col dichiararlo all' « idolo crudele », e con qualche impedimento che riescono a porre tra' piedi agli sposi predestinati, ci conducono via via alla catastrofe, che vuol dire alla celebrazione di uno o più matrimoni, tra la contentezza

[1] *L'Elice, favola boschereccia per musica, da rappresentarsi nel Real Palazzo per il giorno natalizio dell' augustissima Maria Luisa Borbone Regina delle Spagne; consecrata all'Eccellentissimo signor Marchese de los Velez vicerè di Napoli, etc.* In Napoli, per Salvatore Castaldo, Regio stampatore, 1680.

e il plauso di tutti. Nell'*Elice*, dove il primo amoroso è Giove, si finisce con uno sponsalizio mistico. Il nume comanda:

Su i margini del Polo,
Coronata di stelle
Elice ascenda, e sia beato il male.
Così decreta il sir del ciel, rendendo
Dissumanata umanità immortale!

Ma la situazione preferita è il soliloquio. Il povero innamorato, arso dall' ardente fuoco della passione amorosa, va a narrare i suoi martìri alle rupi. Qualche volta le rupi restano mute a quel dolore; ma spesso quelle pene le inteneriscono così da far loro rispondere all' amante infelice con la voce dell' eco [1]. E quando la loro commozione è più profonda, esse rispondono fino con tre echi a ciascun lamento dello sfortunato. Così avvenne alla sventurata *Pasife*, nel dramma omonimo. — Io non ho amato e non amerò mai, essa dichiara;

Nè speri mai rettorica parola
Trarmi cortese a l'amorosa scuola.
Eco — Scuola
Eco 2ª — Vola
Eco 3ª — Olà.
Pas. — E qual voce importuna
Imperiosamente hoggi mi chiama?
Eco — Mi chiama

[1] Vedi « il gruzzolo di queste echi responsive, raccolte da pastorali del cinquecento.... e da alquante del seicento » da VITTORIO IMBRIANI, nel *Giornale napoletano di filosofia e lettere*, ant. serie, vol. II, p. 201 ss.—Gian Vincenzo Gravina (*Ragion poetica*, libro II, XXII) chiama questa dell'Eco « un'affettata e puerile invenzione ».

Eco 2ª — Chiama
Eco 3ª — Ama.
Pas. — Amerò Minoe Rege;
Nè a sì nobil fortuna
Giunge, fuorchè la sua, speranza alcuna.
Eco — Alcuna
Eco 2ª — Cuna
Eco 3ª — Una.
Pas. — Una che? Chi salir con metro humano
Potrà, fuor che 'l consorte,
Del mio lume a goder tant'alta sfera?
Eco — Alta sfera
Eco 2ª — Sfera
Eco 3ª — Fera.
Pas. — Che parole troncate, e pure han senso!
« *Olà ama una fera!* »
E chi legge prescrive al voler mio,
E d'affetto ferino or parla meco?
Eco — Parla meco
Eco 2ª — Meco
Eco 3ª — Eco.
Pas. — Ah ah rider vogl'io: tu vuoi così?
Eco — Vuoi così
Eco 2ª — Così
Eco 3ª — Sì.
Pas. — Obbedirò tuoi cenni;
Farò quanto m'imponi.
Echo Ninfa gentile,
Vanne, la reggia lascia,
Ed echeggia se vuoi dentro un ovile! [1]

[1] *La Pasife, o vero l'impossibile fatto possibile, drama per musica del signor* D. GIUSEPPE ARTALE, *principe dell'illustr. Accademia degli*

L' amante che non si vede corrisposto, si traveste coi panni dell'altro sesso. E questa situazione poteva generare tanti episodi, che nessun drammaturgo se l'è lasciata sfuggire. — Una donna camuffata da uomo viene in corte per cercarvi il suo amante infedele. Di lei s' innamorano le damigelle, e molte volte anche la regina. Sovente essa si svela a qualcuna per chiederne soccorso; e come pegno di amicizia, s' abbracciano. Capita in quel momento il marito o l' amante della dama, e vedendola abbracciata con un uomo, cava fuori la spada per ammazzarli. Ma l'uomo-donna esclama :

Questo crin, queste poppe
Faccian fede del sesso [1].

Qualche altra volta avviene che neanche la dama sa il vero sesso di colui che abbraccia, e sorpresa dal marito, si crede perduta; quando è salvata e stupefatta dall'impensato svelarsi donna del creduto amante.

Accanto alla parte eroica nel melodramma c'è tuttavia la comica; ch'è quella che a noi ora più importa. Intorno ai re e alle regine si muovono i servi; e tra essi si svolge

---

Erranti di Napoli, dedicato all'illustriss. ed eccellentiss. sig. mio e padron colendissimo il signor Luigi Foscarini. In Venetia, MDCLXI, appresso Giacomo Batti in Fregaria. Con licentia de' Sup. e privilegio. Musica del m. r. p. F. DANIELE DI CASTROVILLARI. — Atto I, sc. 8.

[1] *Candaule re di Lidia, melodramma da rappresentarsi nel Real Palaggio per il Compleannos di nostra signora Marianna d' Austria reina delle Spagne. Consecrato all'Eccellentissimo signor Marchese de los Veles Vicerè di Napoli etc.* In Napoli, nella stamperia di Salvatore Castaldo, 1679, con licenza de' superiori. Le parole dell'Introduzione, dette in occasione della festa, sono del dott. Andrea Perrucci. — Atto III, sc. 8.

un drammetto, convenzionale bensì, ma in certa maniera più vicino al vero. Gli attori son sempre due, il maschio e la femina, il paggio e la nutrice. Quando il drammaturgo crede che gli spettatori ne abbiano abbastanza di eroismo, tira in mezzo questi due; ai quali è riservata la parte di quei due personaggi che, dopo ogni giornata del *Pentamerone*, vengono fuori a recitare l'*egloga* [1]. Anche il loro discorso è satirico, come quello degl' interlocutori dell'egloga; ma per essi la satira non è, come per quelli, scopo principale. Qui tutto si riduce a una dichiarazione d' amore che la nutrice fa al paggio e che questi respinge. La nutrice si rammarica di non essere più in tempo di amare, e predica alle giovinette spettatrici di non lasciarsi sfuggire la stagione propizia. Il paggio, che vuol pigliarsi gioco di lei, la lusinga con paroline dolci; e se quella si lascia prendere alla pania e azzarda qualche proposta compromettente, egli mostra prima di non intendere, e poi la pianta sul palcoscenico con una tirata somigliante :

Son restate le ruine,
Lisa mia, del tuo gran merito;
Di presente,
Non c'è niente;
Tutto alfine
Va in preterito [2].

---

[1] *Il Pentamerone, overo lo Cunto de li cunte, trattenimiento de li peccerille, de Giannalesio Abbattutis.* Opera del cavalier GIAMBATTISTA BASILE. Oltre al lungo scritto di V. IMBRIANI, *Il gran Basile*, nel *Giorn. napolet. di filosof. e lett.*, ant. serie, vol. I. e II., ora sul Basile si può vedere la dotta *Introduzione* di BENEDETTO CROCE alla ristampa, purtroppo interrotta, del *Pentamerone*, Napoli, 1891.

[2] *Comodo Antonino, dramma per musica, dedicato all' Illustriss. ed Ec-*

La vecchia spesso se ne vendica mettendo in opera le arti magiche, di cui è maestra. Gli fa vedere, per esempio, una barca sul Tevere, tirata da bufali; poi scioglie questi dal giogo, li tocca col bastone e li trasmuta in quattro donzelle. Invita l'amico a pigliarle per mano e a entrare nella barca. Il paggio s'accosta titubante, e nel porre il piede nella barca, questa si cangia in pesce, nella cui bocca entrano le quattro donzelle [1]. — Ma alla nutrice non giova che il paggio abbia paura; essa vorrebbe godere dell'amore di lui. Quando ne ha l'occasione, si veste con gli abiti della donzella che quegli ama, e gli dà un appuntamento notturno. Ma allorchè si crede giunta alla meta, un lume importuno fa gridare al paggio: « Credei stringer Ciprigna ed è Megera! » [2].—Una volta, ai tempi di Zaleuco, essendo stato sorpreso solo con lei, è condannato come contravventore alla legge di quel legislatore contro l' adulterio; ed egli, per iscusarsi, non fa che additare la nutrice:

Signor, di questa vecchia
Il volto rimirate,
E se indizio è a peccar poi giudicate! [3]

---

cellentiss. signora D. Maria de Giron y Sandoval Duchessa di Medina-Coeli e Viceregina di Napoli. In Napoli, 1696. Nella stamperia di Michele Luigi Mutio, dirimpetto allo Spedaletto. Con licenza de' Superiori.—Atto III, sc. 14.

[1] *Comodo;* nell'intermezzo dopo il I atto.

[2] *Candaule,* II, sc. 10.

[3] *Il Zaleuco, melodrama da rappresentarsi nel Regal Palazzo. Consecrato all'Eccellentissimo signore D. Lorenzo Onofrio Colonna e Gioeni, Duca e principe di Palliano e Tagliacozzo, Gran Contestabile, Vicerè, e Capitan Generale in questo Regno.* In Napoli, per il Gramignani, 1688. Con licenza dei Superiori. — Atto III, sc. 10.

È un quissimile di quello che si racconta di Frine e Iperide!

Ma il paggio le damigelle le ama, e le ama arcadicamente, sull'esempio dei padroni. Dice:

Se volesse il mio destino
Trasformarmi in cagnolino,
Che delizia che saria
E che gran felicità!
Chè la donna e fugge e scaccia
Chi l'adora, e il cane abbraccia;
Dà tal'or, con voglie strane,
Pugni all'uomo e baci al cane;
Un amante che vien meno
Tien lontano, e il cane in seno;
Vuol che stia dal gabinetto
L'uomo fora, e il cane in letto:
Gran fortuna tuttavia
Han le bestie in quest'età! [1]

Proprio così: in quella e in ogni altra età! Torna a mente il famoso sonetto dello Zappi:

Sognai sul far dell'alba e mi parea
Ch'io fossi trasformato in cagnoletto...

---

[1] *La Partenope, drama per musica di* SILVIO STAMPIGLIA *tra gli Arcadi Palemone Licurio. Dedicato all' Illustrissima ed eccellentissima signora la signora D. Maria de Giron y Sandoval, Duchessa di Medina-Coeli e Viceregina di Napoli etc.* In Napoli, 1699. Per Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio. Con licenza de' Superiori. Nella sempre nuova stampa del Mutio, sita allo Spedaletto. La musica è di Luigi Manzo. — Atto II, sc. 6.

Il paggio è come un diavoletto domestico, che sorride di nascosto dell'eroismo vuoto e sconnesso del dramma, e si diverte a svelar le magagne delle femminucce contemporanee. Osserva :

Se tu vuoi che la femina goda,
Loda loda;
E se vuoi che nel cor ti conservi,
Servi servi,
Chè il servizio obbligando la va.
Se poi brami che sia la tua vaga,
Paga paga;
D'esser solo se poi tu pretendi,
Spendi spendi :
Sarai solo; ma raro si dà [1].

Alle volte piglia gusto a beffare qualche povero vecchio che ha la debolezza di sentire sotto le grinze il pizzicor d'amore. Si traveste da giovanetta, e gli gira e rigira attorno, fino a tanto che lo fa innamorare di sè. Quel poverino comincia a spasimare, e lui a far la ritrosetta e la civettuola.

Io so che non son cosa
Nè vaga nè vezzosa;
Però son fanciulletta e tenerella,
Non ho gran polpa addosso,
Non son nemmen tutt'osso,
Ma son così così, rosecarella. [2]

---

[1] *Partenope;* a. I, sc. 11.

[2] *L'Eraclea, drama per musica di* SILVIO STAMPIGLIA, *tra gli Arcadi Palemone Licurio. Dedicato all'Illustriss. ed eccellentiss. signora la signora D. Maria de Giron y Sandoval, Duchessa di Medina-Celi e Viceregina di Napoli.* In Napoli 1700. Per D. A. Parrino e M. L. Mutio ecc. La musica è di Alessandro Scarlatti — Atto II, sc. 11.

ANDREA PERRUCCI.

Dall'opera del *Gimma*.

Qualche altra volta la fa da Conte di Culagna.

Vorrei fare da smargiasso,
  Da gradasso;
Mi ci sforzo, ma non posso:
  Gran paura
  La natura
Si degnò cacciarmi addosso [1].
. . . . . .
  Dica pur chi vuol dire;
Meglio è un brutto fuggir che un bel morire! [2]

E specialmente vuol passare per valente con la nutrice; e le racconta perciò tante sue bravure. Ma quella furba finge di veder gente armata, e lo smargiassello se la dà a gambe, non sapendo dove andare, e teme di ritornare, pur se rassicurato che è stata una burla [3].

Paggio e nutrice sono espertissimi messaggeri di amore della regina e delle altre principesse. Ma in quest' ufficio la nutrice, e si capisce, è più scaltra. Al suo cuore di vecchia serva di corte fa bene veder felici due giovani amanti, ed essa si commuove subito alle preghiere d'un innamorato. Con tutta l'anima, quando può, svela gli appuntamenti segreti dati dalla padrona, acciocchè, dice lei, goda il più solerte tra i rivali. Per lei la mercede non è indispensabile, come pel paggio, sempre cinico. Quando s'accorge che Silandra, maritata, ama Ermegisto figliuolo di

---

[1] *Comodo*, a. I, sc. 20.
[2] *Partenope*, a. II, sc. 2.
[3] *Partenope*, a. II.

Zaleuco e trema non sia per riuscirle funesto quest'amore, essa s'affretta a confortarla :

Volersi disperare è uno sproposito.
Se voi siete casata,
Nè lo sposo è a proposito,
Acciò che consolata
Siate, lasciate fare a me l'offitio :
Non mancano maniere a chi ha giuditio.
È fatta la legge
Per chi non sa far;
Chi bene si regge
È lieta in amar.

E introduce Ermegisto in camera della signora, e nel partire dice come chi abbia fatto tutto ciò che doveva :

Horsù vi lascio, acciò nessun v'annoi;
Se non sapete far, peggio per voi ! [1]

L'uno e l'altra maledicono, sempre che ne hanno il destro, corte e cortigiani, e sperano che venga subito il giorno sospirato in cui potranno lasciare quelle odiate mura.

Corte addio, non fai per me;
Già mi son, ma tardi, accorta
Che la tua bugiarda fe'
Promette altezze e precipizi porta [2].

---

[1] *Zaleuco*, a. II, sc. 1.
[2] *Pasife*, a. III, sc. 16.

Ed è cosa curiosa, che dove ne sparlano più è nell'*Elice*, dramma rappresentato nel Palazzo reale il giorno natalizio di Luisa Borbone regina delle Spagne !

... Ogni scimia di corte alfin è belva. *(sc. 11)*.
Se vuoi morir, basta venir in corte. *(sc. 11)*.
... Odio, invidia e rancore
In corte troverai, ma non amore. *(sc. 11)*.
... Tutto quello che piace
A noi primi di corte è in Ciel permesso. *(sc. 12)*
..... è moda di corte,
Quando pessimo odor sbuca dal vaso,
Tacer col labbro e favellar col naso. *(sc. 16)*.
Oh vada dunque via
Da la sua corte,
Dove magra la sorte
Ingrassa arieti belli,
Ma le persone poco e manco agnelli. *(sc. 23)*.

E pare incredibile : nella stessa *Partenope* (I, 11) dell'arcade Stampiglia, il paggio giunge a motteggiare fin lo stile del melodramma, chiamandolo « idropico stile altisonoro » !

Questi due tipi annunziano la comparsa della commedia musicale. Ma occorre avvicinare un po' meglio i due librettisti che più s' illustrarono, qui a Napoli, in quel tempo : Andrea Perrucci e Silvio Stampiglia.

I. Andrea Perrucci.

Il Perrucci è uno scrittore noto a chi abbia conoscenza della nostra letteratura vernacola, così per avere egli scritto il poema *L'Agnano zeffonnato* (1678), come per aver per-

petrato la famosa « Cantata dei pastori », o per dirla più letterariamente, il dramma sacro, che ancor oggi si recita la vigilia di Natale nei teatri popolari di Napoli, *Il vero lume tra le ombre, ossia La nascita del Verbo Umanato* [1],

« Nacque egli in Palermo all' ora 13 di giovedì primo di giugno dell'anno 1651; e se dobbiamo credere in qualche parte agli astrologi, secondo quelle conghietture che lecitamente proferire si possono, bisogna dire che sia nato poeta, avendo avuto nella sua genitura Venere orientale dal sole, e libera di raggi ». Così racconta un suo contemporaneo, don Giacinto Gimma, avvocato della fedelissima città di Napoli, e promotor perpetuo della Società degli Spensierati di Rossano [2]. Bambino di otto anni, venne a Napoli e studiò presso i Gesuiti, e conseguì la laurea nelle leggi canoniche e civili nel Collegio napoletano dei Dottori. Poi tornò in patria, per ricuperare le sostanze degli avi; ma fece cattiva prova come *Cicero pro domo sua*, e abbandonò del tutto Palermo, « per non mirar di continuo », come dice il Gimma, « l'ingratitudine della medesima ». Morì, secondo il Mongitore, il 6 maggio 1704 [3].

---

[1] Cfr. CROCE, *I teatri di Napoli*, p. 159 ss.

[2] *Elogi accademici della Società degli Spensierati di Rossano, descritti dal dottor signor* D. GIACINTO GIMMA *ecc., pubblicati da Gaetano Tremigliozzi consiglier pronotariale ecc.* In Napoli, a spese di Carlo Troise, stampatore accademico della medesima Società, MDCCIII. 2ª parte, p. 47 ss., biografia, XXXIII. V'è anche il ritratto del Perrucci.

[3] « Tandem acuta febre confixus, Neapoli decessit 6 maii 1704, non sine literatorum dolore ». ANTONINO MONGITORE, sac. theol. doct., presbyt. panormit., *Bibliotheca Sicula, sive de scriptoribus siculis, qui tum vetera tum recentiora saecula illustrarunt, notitiae locupletissimae.* Panormi MDCCVII; vol. I, p. 32 ss.

Scrisse poesie latine, toscane, siciliane, calabresi e napoletane. Fu segretario dell' Accademia dei *Rozzi* di Napoli, segretario di quella dei *Raccesi* di Palermo, socio dell'altra dei *Pellegrini* di Roma, dove ebbe il pseudominio di *Rolmidero dell'Oreto*, e censore promotoriale di quella degli *Spensierati* di Rossano. A Napoli fu nominato poeta degli Armonici di San Bartolomeo, e scrisse melodrammi, oratorii, serenate, canzoni, idillii e sonetti. Contro un suo critico chiamato Biagio, compose un libro che intitolò *Biageide*. Solo in vecchiaia fu eletto avvocato straordinario della città di Napoli. Il Mongitore riporta i titoli di cinquantanove suoi lavori, tra poetici e prosastici.

Il melodramma su cui ci fermeremo, è l' *Epaminonda*, rappresentato al real Palazzo nel 1684 [1]. I personaggi sono, al solito, re, principi, principesse, capitani, la nutrice e un paggio.

Il nodo principale è l'amor di Apollia, principessa spartana, per Leonido, figliuolo di Epaminonda. Apollia è una eroina da romanzi cavallereschi. Si veste da guerriero, e va a battersi contro i Tebani; ma al più bello, è fatta prigioniera. La ritroviamo poi nella corte di Epaminonda, riconosciuta donna, amata da Leonido e quindi rivale della principessa Florida; la quale, consigliata dalla nutrice Ca-

---

[1] *L' Epaminonda, melodrama del dottor* ANDREA PERRUCCIO, *da rappresentarsi nel regal Palaggio per lo Compleannos della maestà di D. Marianna d' Austria regina madre. Consecrato all'Eccellentissimo signor D. Gaspar d'Haro e Gusman Marchese del Carpio, Vicerè e Capitan Generale nel regno di Napoli.* In Nap. Per Antonio Gramignani. MDCLXXXIV. La musica è del sig. Severo de Luca.

nilia, tesse una trama per potere, con l'aiuto di lei, godersi l'amante. Fa scrivere da Apollia, con la scusa d'aver male a una mano, una letterina a Leonido, per dargli un appuntamento la sera nel giardino. Quando, le aveva detto la nutrice, egli vedrà i caratteri della sua bella,

Al certo venir deve, e tu godendo
Tra l'ombre la tua vita,
Sarai lieta, ei deluso, ella schernita. (I, 13).

Ma la vecchia intrigante si lascia intenerire anche da Archidamo, amante non riamato di Florida, e lo consiglia d'andare egli pure nel giardino, prima che vi giunga Leonido. Archidamo, commosso, quasi rispondendo ai rimproveri della sua coscienza, esclama :

L'inganno in amore
Non è tradimento;
Goderò,
Stringerò
Tra le tenebre il mio sol. (I, 15).

Ed egli per primo si trova nel giardino. Ma invece di Florida, trova Apollia, la quale, entrata in sospetto, era venuta per sventare e chiarire qualche brutto equivoco. Archidamo riconosce in Apollia sua sorella; e quello che ne nasce è facile immaginare. Bisogna non dimenticare che codesti intrighi avvenivano ai tempi di Epaminonda, in Grecia !

Apollia, anche scopertasi donna, non aveva abbandonati gli abiti virili; e di lei creduta uomo s'innamora la damigella Dorilda. La situazione era vieta, ma non per ciò da

trascurare : avrebbero certamente provocati gli applausi i maliziosi e scabrosetti sottintesi.

Sarà, signora mia,
Vostra piaga letale,
Poi che il vostro Cupido è senza strale. (II, 6ª).
Per sanarti, l' istrumento
Il tuo medico non ha. (II, 6ª).

Leonido, spinto da ardore giovanile, attacca battaglia nell'assenza del padre, e vince. Ma, precursore di Manlio Torquato, consegue con questa vittoria la corona di vincitore e la condanna dei trasgressori degli ordini del comandante. In mezzo al campo di Mantinea egli sta fra gli armati che devono saettarlo; quand'ecco irrompere Apollia coi suoi. Essa era lontana, ma subito che apprese il brutto caso dell'amante, corse in tutta fretta; e salva Leonido da morte. Il quale tuttavia vien rinchiuso in una torre. Ma giunge in tempo un Anticrate, tebano traditore , che per aprire una breccia nelle mura e far entrare il nemico, mina proprio la torre dov'era imprigionato Leonido. Questi balza fuori da' rottami, rovescia mezzo morto il traditore da un lato, veste le armi di lui, e ripara nel campo nemico. Là si succedono armi e amori, duelli, pugne, tradimenti. Vi si ritrovano tutti i personaggi del dramma : Agesilao, Epaminonda, Apollia, Leonido, Archidamo, Anticrate. Quest'ultimo, in un fatto d'armi, va a ferire Epaminonda, che ha salva la vita da Apollia; e il re Agesilao, nella stessa occasione, ha salva la sua da Leonido. Anticrate, che non è riuscito a uccidere il duce tebano, lo vuol cogliere dall'agguato, e si nasconde dietro una statua di Epaminonda. Ma ecco un terremoto, che gli rovescia addosso la statua. Innanzi a un

tal prodigio il traditore si pente, e confessa a Epaminonda il suo fallo. Il terremoto è provvidenziale. Dice Agesilao:

Doppo sì lunga guerra,
Tremò per riposar l'amica terra;

e Leonido gli risponde, con grazia:

Solo nel rimirar vostro sembiante
Mostrossi il suol tremante! (III, 16).

Il dramma si chiude, e s'intende, colle nozze di Leonido con Apollia, e di Archidamo con Florida. La moralità è:

Sperate, amanti; ch'ogni martire
Trova il naufragio suo nel gioire.

C'è tuttavia l'intermezzo comico. Canilia, la vecchia nutrice, vuole, al solito, farsi amare dal paggio, il quale, al solito, non le vuol dare questo gusto. La poverina gli offre tutto, ma non riscuote che disprezzi.

Pag. — Ardo...
Can. — Prendi da me che vuoi:
Son pronta ai cenni tuoi.

— Vorrei . . . , risponde il paggio, che tu portassi un bigliettino al mio bene.

Can. — Dunque non ami me?
Pag. — Che bell'oggetto!
Sei buona, vecchia insana,
Per principal non già, ma per mezzana. (III, 11).

Canilia usa le sue arti magiche in favore di Florida, sua padrona. Condottala in luogo remoto, comincia gli scongiuri e le fattucchierie.

O del Tartaro
Numi orribili,
A le mie voci
Veloci
Accorrete;
Qui vi bramo,
Qui vi chiamo,
Qui venite, qui sorgete!

Compaiono tanti mostri; e Amore in una nube, che canta:

Io, Nume de' cori,
De l'abisso a' ciechi orrori
Il poter non cedo, no.
Beltà vaga
Ch'è sol maga,
Solo l'anima incanti.
A le furie giammai diedi il mio telo;
D'Averno no, nume son io del Cielo.
Mentre Florida io prendo
Acciò dia tregua ai suoi pensieri amanti,
Portatevi la maga, ombre volanti!

(Amore vola con Florida, e i mostri si pigliano la vecchia) (II, 23 e 24).

II. Silvio Stampiglia.

Nacque in Civita Lavinia, verso la metà del secolo decimosettimo. Fu uno dei quattordici fondatori dell'« umil bosco innocente » dell' Arcadia [1], e tra gli undici che, come dice il Baretti, « è un pezzo che sono miseramente sprofondati in Lete » [2]. Barattò il suo nome di battesimo col « nomaccio mezzo da pecoraio e mezzo da pagano » [3] di *Palemone Licurio*. Fu istoriografo e poeta dell' imperatore Leopoldo. Ebbe voce « chiara e gagliarda », come attesta *Alfesibeo Cario*, al secolo il canonico Gian Mario Crescimbeni [4]. Il pastore *Alessi*, cioè l' abate Giuseppe Paolucci da Spello, lo chiama « l'amoroso Palemone, che ha insegnato alle selve di risonare i bellicosi nomi della feroce Camilla, di Gracco, di Tarquinio, e d' altri famosi senatori (*sic*) della Romana formidabil Republica ». Ma il titolo che comunemente gli si dava era di « buon Pale-

---

[1] Così lo chiama lo stesso Stampiglia in un sonetto « coronale, in lode della S. di N. S. Papa Clemente XI ». È pubblicato nel vol. I delle *Rime dell'avvocato Gio. Batt. Felice Zappi e di Faustina Maratti sua consorte, sulla XV edizione veneta espurgata ed accresciuta d' altre rime dei più celebri Arcadi di Roma*. Napoli, presso Antonio Marotta, 1833; p. 381.

[2] *Frusta letteraria*, 1° ottobre 1763.

[3] BARETTI, ibid.

[4] *L' Arcadia del Can.* GIOV. MARIO CRESCIMBENI *Custode della medesima Arcadia, e Accademico Fiorentino. A madama Ondedei Albani cognata di N. S. Papa Clemente XI.* In Roma, MDCCVIII, Per Antonio de' Rossi, alla Piazza di Ceri. Con licenza de' Superiori.

mone » [1]. Il Crescimbeni riporta due suoi sonetti; in uno dei quali si rivela tutta la tenera e fantasiosa sua anima lirica, che poi ha trasfusa ne' melodrammi. Dice:

TRASFORMAZIONE IN SELCE DI PALEMONE.

Sonetto.

Perchè qualor Dorinda ode lagnarmi,
Finti credendo i gravi affanni miei,
Sprezza il mio duol, deh permettete, o Dei,
Ch'in selce a vista sua possa cangiarmi.
Che quando ella sen va coll'arco e l'armi
In traccia delle belve, allor vorrei
Esser d'inciampo al vago piè di lei,
Onde poi si volgesse a saettarmi.
Chè del suo dardo a i colpi a mille a mille
Dal freddo sasso uscir vedrebbe fora
L'accese del mio cor vive scintille.
E la crudel forse direbbe allora:
Ahi che questi non sol vere faville
Per me nudria, ma le nudrisce ancora! [2]

Tra le *Rime dell'avvocato G. Batt. Zappi e di Faustina Maratti sua consorte*, di cui si fecero tante edizioni a Venezia e a Napoli, son riportati altri sette sonetti del nostro poeta, che in verità non sono de' peggiori di quella raccolta.

Più che lirico però, egli fu poeta drammatico, e per questo si segnalò tra' pastori suoi compagni [3]. Scrisse

---

[1] CRESCIMBENI, ibid., p. 19.

[2] *L'Arcadia*, p. 309 e 310.

[3] Cfr. CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*. Roma, per Antonio de' Rossi, 1712; p. 130.

molti libretti per musica. Quelli ch'io conosco sono : — *Camilla regina dei Volsci* (1692 ?); — *La caduta de' Decemviri* (1697); — *Il trionfo di Camilla* (1697) ; — *La Partenope* (1699); — *Il martirio di Sant' Adriano* (1699); — *L' Eraclea* (1700) ; — *Tito Sempronio Gracco* (1702); — *Etearco* (1707); — *Mario fuggitivo* (1708) ; — *Abdolonimo* (1709); — *Cajo Gracco* (1710); — *I tre al soglio* (1711); — *Alba Cornelia* (1714); — *Lucio Papirio* (1717) ; — *Bajazete imperator de' Turchi* (1722); — *La Rosmira fedele* (1725); — *Imeneo in Atene* 1726) ; — *Cirene* (1742 ?). In tutti ci sarebbe modo di raccogliere ariette tenere, concettini tirati a sugo di caramelle, frasucce d' effetto, e bisticci di sole, di stelle, d' idoli, di luce.... Un cavaliere siracusano, per aver salvata da morte una signora e le sue due figlie, esclama galantemente :

Oh quanto vado altero
D'aver sottratto a sanguinoso occaso
Un sol che diè due stelle
Al ciel d'amor sì luminose e belle!

E un cavaliere romano dichiara alla sua dama :

Non poss'io,
Senz'ardere il cor mio,
I lampi sostener de le tue faci. [1]

Ma il capolavoro stampigliano è *La caduta dei Decemviri* [2].

---

[1] *L'Eraclea*, 1700.

[2] *La Caduta de' Decemviri, drama per musica di* SILVIO STAMPIGLIA *tra gl' Arcadi Palemone Licurio, dedicato all' Illustriss. et Eccell. signora la signora D. Maria de Giron y Sandoval Duchessa di Medina-Celi e Vice-regina di Napoli.* In Napoli, 1697. Per Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio. Con licenza de' superiori. Nella stamperia dirimpetto lo Spedaletto.

Appio ha tentato più volte la giovanetta Virginia, ed essa, novizia alla vita cortigianesca e melodrammatica, pensa di rispondergli fieramente. La brava nutrice ne la sconsiglia.

Figlia, ricevi
I miei consigli, sentimi : tu devi
Usar disinvoltura,
E far che sia tua cura
In speranza d'amor porlo e non porlo,
Mantenerlo su l'orlo,
E schermendoti ogn'ora,
Oprar che non stia mai dentro nè fuora. (I, 7).

Virginia capisce che il tempo di Tito Livio è finito, che la nutrice ragiona bene, e si propone di metterne in pratica gli ammaestramenti. Non so perchè, ma bazzica sempre per le stanze di Appio, e ve lo trova ora solo, ora con la sorella (chè Appio qui ha una sorella). Il decemviro la prega umilmente che ascolti le sue dichiarazioni d'amore; ma la fanciulla si schermisce, arzigogolando sulle frasi di lui, con mille artifici di sintassi e di sinonimia. A Icilio però, che dal *viro acri et pro causa plebis expertae virtutis* è divenuto un impeccabile cavaliere in guanti, a Icilio non piace che la sua fidanzata vada e venga per quelle stanze ; e una volta che la sorprende in colloquio con Appio, le impone di dichiarar nettamente se abbia intenzione di amarlo sul serio. Appio, per conto suo, ri-

pete la stessa domanda. E la scaltrita Virginia risponde:

Per scherzo a questo o a quello
D'amor tal'or favello;
Ma d'ogni vano accento,
Perchè non vien dal cor, tosto mi scordo. (I, 16).

Sfacciatella! Ma non le credete; chè appena resta sola con Icilio, gli confessa d'aver detto così perch'ei non incorra nelle ire del decemviro. Che donnetta assennata!

Saltiamo sul resto, e giungiamo alla catastrofe. Le faccende si sono imbrogliate, e Virginio, innanzi a tutto il popolo quirite, ha risoluto d'uccidere la figlia. Il rozzo Livio aveva raccontata così la scena: *Data venia*, (Virginius) *seducit filiam ac nutricem prope Cloacinae ad tabernas quibus nunc Novis est nomen, atque ibi ab lanio cultro arrepto, Hoc te uno, quo possum, ait, modo, filia, in libertatem vindico. Pectus deinde puellae transfigit: respectansque ad tribunal, Te, inquit, Appi, tuumque caput sanguine hoc consecro.* Oh sì, ci vuol altro! Il pastore Palemone colorisce quella lugubre scena ben più riccamente. Bisogna figurarsi Virginio col coltello in alto, sul capo della prima donna soprano, a cantare in voce di basso, e lei a gorgheggiare teneramente:

Padre, mi uccidi, eccoti il sen; ma voglio
Pria baciar quella mano
Che all'onte mi sottrae d'indegni amori.

E il padre « le dà a baciar la mano, e poi le avventa il colpo », esclamando:

Figlia, Virginia mia, baciala e mori!

Povera ragazza! Cade nelle braccia della nutrice, pallida e sanguinante! Chi sa quante lagrime non avranno a questa scena rigate le gote, colorate di rosa, delle belle spettatrici nel teatro San Bartolomeo! Chè a quei tempi il cuore s'aveva molto tenero, e al buon pubblico faceva proprio male tornarsene a casa con un groppo di lagrime in gola e la triste impressione d'un omicidio. Ce n'è garante l'anonimo autore d'un libretto intitolato *Comodo Antonino*, stampato in Napoli nel 1696, a proposito del suo dramma. « Ucciso (Comodo) da Pompejano », dic'egli nella prefazione, « fu strascinato per Roma. Ma per togliere al diletto della scena l'horrore della tragedia, si rappresenta diversamente il suo fine »: cioè che si fa pentire Comodo dei suoi errori, e gli si permette di sposare un'antica amante.

Anche qui lo Stampiglia pensa a togliere « l'horrore della tragedia », e fa che Virginia non muoia per la ferita paterna. Ci ricomparisce innanzi, nell'atto seguente, distesa sul letto, discorrendosela con la cara nutrice. Giunge Icilio, sopravviene Virginio; la ferita è stata una graffiatura, e lei può sposare il suo fidanzato.

E cotesto solo matrimonio non basta. Vi ricordate della sorella di Appio? Nientemeno costei era l'amante riamata di Virginio (che qui, per ragioni musicali, si chiama Lucio), vedovo (per dargli opportunità d'innamorarsi legittimamente). In corte poi vive anche un'altra dama, Valeria, che a tutti i costi vuole divenir la moglie di Appio, ed è gelosa, per conseguenza, di Virginia. Quando ci fu quel po' di chiasso per la creduta morte di costei, le due dame, la sorella e l'amante, si trasformarono in eroine cavalleresche. Valeria cinse le armi, si pose a capo delle schiere che inseguivano Appio, lo trovò, lo strinse in ceppi, gli si svelò

e gli disse: Io sono Valeria che tu hai disprezzata; ora finalmente sei in mia balìa: in mia mano alfin tu sei! Fa condurre Appio a Roma, e il popolo ne vuole la morte; ma Valeria si getta a terra gridando: Passate prima sul mio corpo! Nessuno ha l'animo di commettere codest'azione indegna; anzi tutti si commuovono, e avviene un perdono generale. Allora Appio sposa Valeria, e Virginio, o Lucio che sia, sposa la sorella di Appio. E così tutti felici; gli spettatori in ispecie, che se ne vanno a casa dopo d'avere assistito a tre matrimoni, mentre avevano temuto d'assistere chi sa a quali selvagge scene di sangue!

Ma come si fa a dire ch'è eccessivo Giuseppe Baretti quando domanda che « venga tosto una tanta quantità di tarli e di tignuole, che bastino a rodere in tanta malora quanta eloquenza e quanta poesia sta riposta nelle frasi e nei versi di codesti magni restauratori della eloquenza e della poesia in Italia »!

Intercalata alla parte eroica c'è anche qui la comica. La nutrice e il maggior lenone di Appio, dopo d'aver serviti i loro padroni nei fatti d'amore, vogliono essi pure ricrearsi un tantino. Dice il lenone alla vecchia:

Coralline labra care,
Dolci frávole d'amore,
Se al soave vostro odore
Io mi sento ricreare,
Che sarebbe se gustare
Ne potessi anche il sapore?

E pure il loro matrimonio concorre al lieto fine.

Può riuscire interessante confrontare questo dramma stampigliano con un altro contemporaneo sullo stesso soggetto,

composto da un altro fondatore d'Arcadia, con l'*Appio Claudio* di Gianvincenzo Gravina. Come accademico, il giurista calabrese non fu per nulla mansueto, e perchè sedizioso, dovette uscir della greggia. Le sue tragedie sono aride ed accigliate, senza lezi e lambiccature. L'*Appio Claudio* pare piuttosto una dissertazione giuridica sulle leggi delle dodici tavole, che non un lavoro d'arte; e si può vederlo dall'esposizione che Numitoria, la madre di Virginia, fa d'una di quelle leggi:

La cosa controversa sino al termine
Stia della lite appresso il possessore;
Ma se lite sarà di libertate,
In possession di libertà si ponga
Chi del suo stato question sostiene.

Pure, un tal quale lampo dell'antico spirito tribunizio balena attraverso lo studio del giureconsulto calabrese [1]. E non è improbabile che questa tragedia non sia rimasta del tutto estranea alla concezione della *Virginia* alfieriana. Quando

[1] Dice, quasi a comento della sua tragedia, il Gravina: « Non potevamo nel *Servio Tullio* il governo reale e nell'*Appio Claudio* il genio consolare e nel *Papiniano* il militare imperio de' Romani rappresentare, insieme co' i costumi di ciascheduno stato, senza la lunga e continua scorta, non solo delle Istorie delle lettere, e delle Orazioni latine, ma delle romane Leggi ancora, che scuoprono i lineamenti più fini del costume e le fibre più interne del governo romano; il quale, senza la Giurisprudenza, per entro la sola erudizione assai grossolanamente e confusamente si raccoglie ». *Della tragedia, libro uno*; § XVIII.

il Coro s'offre di vendicare il torto che s'era per fare alla giovanetta romana, Icilio risponde:

Io non voglio compagni a questa gloria,
Ch'ardire e forza a sì bell'opra uguale
Ferve dentro il mio petto, ed al mio braccio
Mandan gli Dei dal ciel forza bastante
A trapassar le visceri col ferro
Al crudel Appio, e trar di servitute
Insieme con Virginia il popol tutto.

Anche il popolo con Virginia!

A' loro tempi però il Gravina fu considerato poco men che barbaro, e gli sgorbii stampigliani piacquero assai. Eran come l'ultima eco d'un mondo cavalleresco, soprattutto tassesco; e quel luccichio e fragore d'armi e d'amori ancora beava l'infrollita Italia, che risentiva in sè gli effetti dell'epidemico sussiego degli Spagnuoli dominatori [1].

[1] Non sarà inutile riferir qui tre giudizi dati sullo Stampiglia da tre autorevoli critici del secolo passato. Scrive Pieriacopo Martello: « Ma però in questo numero (delle opere in musica cattive) non dovrai certamente por quelle del severo Moniglia, quelle del leggiadro Lemene, il *Tolomeo*, l'*Achille* e le due *Ifigenie* di Carlo Capece, la *S. Cecilia*, il *Costantino* ed il *Ciro* di un eminentissimo autore, quelle tutte del letteratissimo Apostolo Zeno, il vezzoso *Dafni* di Eustachio Manfredi, la *Caduta de' Decemviri* di Silvio Stampiglia, l'*Onestà negli amori* di Monsignor Bernini, e la maggior parte di quelle di Monsignore de Totis, per dare la dovuta lode anche a' defonti ». (*Della Tragedia antica e moderna*, dialogo; Roma, per Francesco Gonzaga, MDCCXV, p. 158).—E Stefano Arteaga: « Alcuni scrittori pretendono che quest'autore (Stampiglia) fosse il primo a volgere di tristo in lieto il fine della favola; ma il vero si è che l'usanza di finire lietamente i drammi è tanto antica in Italia quanto il dramma stesso. Lo Stampiglia merita bensì qualche distinzione non già per questo, ma per essere stato uno de' primi a purgar il melodramma della mescolanza ridicola di serio e di buffonesco, degli avvenimenti intrigatissimi, e del sazievole apparato di macchine. Per altro il suo stile è secco e privo di calore. Ignora l'arte di render armonioso il recitativo, e più ancora quello di render le arie musicali. La *Caduta de' Decemviri* è il più passabile de' suoi componimenti ». (*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*; 2ª ediz., Venezia, MDCCLXXXV, v. II, p. 67 e 68). —E Angelo Fabbroni: « Non meritano pertanto d'esser tolti dall'obblivione in cui giacciono, i nomi di tanti cattivi compositori di drammi; e se ricordiamo i Maggi, i Lemeni, i Capeci, gli Stampigli, è per pagare loro unicamente il tributo di lode d'aver in gran parte liberato il coturno dalla scurrilità del socco, ma non già d'aver formati drammi di felice invenzione e di regolata condotta ». (*Elogj d'alcuni illustri italiani*; Pisa, Grazioli, MDCCLXXXIV; nell'Elogio del Metastasio, p. 174).

Il gran riformatore della musica, e fondatore della scuola musicale napoletana, Alessandro Scarlatti, ebbe il torto di adattare sul libretto della *Caduta de' Decemviri* una musica ch'è considerata come il suo capolavoro; e il maestro Leonardo Vinci, quindici anni dopo, nel 1712, ce ne adattò un'altra anche lui. Veramente allora musica e poesia andavano ciascuna per proprio conto: il poeta si sbizzarriva in concettini e il musicista in gorgheggi e in fioriture. Non raramente anzi era il maestro quegli che guastava peggio, imponendo obblighi capricciosi al povero librettista, e lasciando che ne imponessero anche i cantanti; affidava a uomini alcune parti di donna, e parti di uomo a donne: come nella *Partenope*, in cui una Rosmira, che va sotto abito di armeno, è rappresentata da una donna, un Arsace da una donna, e la nutrice, fin la nutrice!, da un uomo. Purchè ci fosse un certo intreccio, e delle sillabe sonore, al maestro non premeva d'altro. A lui non importava che

d'avere un' occasione, o un pretesto, per isfoggiare la sua valentia contrappuntistica e mettere a profitto i motivetti che s'era apparecchiati.

Che maraviglia se il Metastasio, lo Shakespeare del melodramma, fu accolto con tanto entusiasmo? Se per circa un secolo gli fu dato il titolo di divino? Fra il *Temistocle* e la *Caduta de' Decemviri* c'è un vero abisso.

E come lo Stampiglia non fu il peggior lirico dell'Arcadia, non fu nemmeno il peggior librettista del suo secolo. Sono tali le scempiaggini di quegl' impiastricciatori, che a me parve di veder terra, quando, per dirla con una frase del tempo, travolto dall'uragano della nostra Opera in musica di quel periodo, vidi spuntare sull' orizzonte l'arcade Stampiglia.

Quello che abbiamo detto fin qui potrà forse bastare a dare un'idea delle nostre scene musicali, prima che sorgesse l'*Opera buffa*. Il melodramma non ha nulla di vitale e di mondano, e poco di umano. Ma tra la plebe viene prendendo forma un dramma umano, popolano e peculiarmente napoletano, ch'è appunto l'*Opera buffa*; il quale a poco a poco acquista dignità d'arte, e penetra gloriosamente nei più sontuosi teatri europei.

CAPITOLO TERZO.

PRIMO PERIODO DELL'OPERA BUFFA NAPOLETANA.

(1709 - 1730).

CAPITOLO TERZO.

PRIMO PERIODO DELL'OPERA BUFFA NAPOLETANA.

(1709-1730).

Che fosse l'*Opera buffa* nel primo periodo. — Quando nacque. — Cronaca delle opere rappresentate in Napoli nel 1708 e nel 1709. — Il primo libretto d' *Opera buffa*. — Agasippo Mercotellis. — Esposizione ed esame del *Patrò Calienno de la Costa*.

È un breve idillio di Mosco, che suona così nella traduzione del Leopardi:

Pane amava Eco vicina,
Eco Fauno saltellante,
Fauno Lidia, e il proprio amante
Era in odio a ognun di lor.

A questo si riduce l' intreccio di presso che tutti i libretti d' opera buffa, specialmente di quelli del primo pe-

riodo. L'azione s'inizia che nessuno è corrisposto dal proprio amante; poi attraverso a una serie di casi più o meno complicati, si giunge a conciliar tutti, e a chiudere felicemente con una sfilata di matrimoni. Sennonchè se tale è l'intreccio di quasi ogni libretto, se sono quasi sempre le stesse le situazioni, varia il modo di svolgerle; e questo modo diverso dà la fisonomia peculiare a quelli che abbiamo detto periodi dell' *Opera buffa.*

Quando il melodramma serio giunse al suo più alto grado di stranezza, e dimenticò interamente la terra per vivere nelle nuvole, come per reazione, germogliò tra 'l popolo una commedia tutta realistica. Non spuntò d'improvviso, perchè già da molto tempo avevamo buone commedie in prosa, ma si presentò vestita a festa con le note musicali. Fu una rivoluzione, in cui la democratica musa dialettale abbattè il privilegio patrizio del *dramma per musica.* Lo spettatore non è più trasportato su terre straniere, in tempi remoti; ma qui la scena è sempre un sobborgo di Napoli, con in fondo la nostra marina e i nostri poggi infiorati. Vi si sente la viva voce del popolo, il frizzo indigeno e la canzone popolare; e si assiste non più al succedersi di scene bislacche e stravaganti, bensì di tanti bozzetti colti dal vero. Nel primo periodo la commedia spesso manca, non c'è un vero nesso tra le diverse scene; ma nello stesso primo periodo vedremo sorgere la *commedia per musica.*

Molte volte il librettista s' appiglia a situazioni di maniera, consuete al teatro italiano e spagnuolo contemporaneo; e ciò appunto per dare una certa unità alla commedia. Generalmente ricorre o all' agnizione o al travestimento. Fin dal primo atto si sente un vecchio lamentar la perdita d'un figliuolo, rapitogli bambino dai Turchi. E intanto per la

scena s'aggira un bel giovanotto sconosciuto, di cui s'innamorano un paio di giovanette del luogo. In fin di commedia, quando non si sa chi delle due egli debba sposare, mercè un anello o altro indizio simile, il giovanotto si scopre figlio del vecchio e fratello d' una delle giovanette, e così tutti felici, ed egli può sposare l'altra. I Turchi non mancano mai nei libretti d'*Opera buffa*, perchè la vita napoletana d' allora era funestata dalle continue scorrerie e sbarchi di quegl' infedeli. Essi infestavano i nostri lidi; e di notte, su le torri disseminate sul littorale, si vedevano sovente levarsi sinistre fiammate, che segnalavano vicino il feroce predone [1].

L' *Opera buffa* conserva ancora parecchi tipi della commedia delle maschere: quali il *Capitano*, *Coviello*, la *Vecchia raggiratrice*, *Pulcinella*, il *Notaio.* Alcuni di essi ha trasformati, o svolgendone il carattere o dandogli nuovi atteggiamenti.

Ma in che anno nacque quest'*Opera buffa*, o meglio, quale ne è il più antico libretto? Il Napoli-Signorelli, che per primo rivolse l'attenzione al nostro teatro, dice che « la prima commedia musicale a *lui* nota porta la data del 1710, e s'intitola *Le fenziune abbentorate*, e si cantò nel teatro dei Fiorentini » [2]. Quei pochissimi tra gli storici posteriori che han fatto cenno dell' *Opera buffa*, hanno ritenuto il prin-

---

[1] La lotta co' Turchi e la schiavitù dei Cristiani in Turchia, come quella dei Turchi nelle nazioni cristiane, durò fino al 1816; solo in quell'anno fu fatto il trattato di pace con le nazioni barbaresche.

[2] NAPOLI-SIGNORELLI, *Vicende della cultura delle due Sicilie, dalla venuta delle Colonie straniere fino a' nostri giorni*. Napoli, 1811; v. VI, c. VI, p. 105.

cipio del secolo XVIII, senza curarsi di altro; e il Klein ha senza più affermato che « l'opera buffa cominciò in Napoli nel primo decennio del secolo XVIII, con la commedia *Le fenziune abbentorate* (1710) di Francesco Antonio Tullio » [1].

La via più sicura per venire a capo di tale ricerca, mi pare sia consultare i giornali del tempo. Nella nostra Biblioteca Nazionale si conservano quasi due annate di una gazzetta napoletana settimanale, edita da Domenico Antonio Parrino e Camillo Cavallo. Il primo numero è del 28 febbraio 1708; l'ultimo, del 31 dicembre 1709. Sarà bene riferirne gli accenni alle prime rappresentazioni dei drammi musicati.

« Domenica sera andò in scena, per la prima volta, nel Teatro de' Fiorentini, un nuovo Drama Pastorale in musica, intitolato L'ATTEONE, ove concorse il fiore della nobiltà, riuscendo per la composizione de' versi e per la musica con plauso comune ». (*Numero 19, 8 maggio 1708*).

« La sera dello stesso sabbato andò in iscena per la prima volta, nel Teatro di S. Bartolomeo, un famoso Drama in musica intitolato L'ARTASERSE, riuscendo con molto plauso. V'intervenne col fiore della Nobiltà S. Ecc. e l'Eccellentiss. Vice Regina sua Consorte ». (*Num. 24, 12 giugno 1708*).

La sera del 4 novembre 1708, onomastico del Re, nel

[1] « Schon in dem ersten Jahrzehnten des 18. Jahrb. begann die Opera buffa in Neapel ihre Flügel zu regen. Versuchsweise in der mit Gesang begleiteten Komödie: *Le fenziune abbentorate* (1710) von Francesco Ant. Tullio ». *Geschichte des Drama's von* J. L. KLEIN, VI. I. *Das italienische Drama*. Vol. III, parte I; Leipzig, T. O. Weigel, 1868.

r. Palazzo « vi fu festino reale, rappresentandovisi una nobilissima Opera in musica intitolata L'AGRIPPINA, le parole dell'abbate Giuvo, la musica del Porpora ». (*Numero 45, 6 novembre 1708*).

« La sera di... sabbato si rappresentò per la prima volta nel Teatro di S. Bartolomeo lo scritto Drama Musicale intitolato L'AGRIPPINA, e ne godè Sua Em. il Vice Re il divertimento, col fiore di questa nobiltà ». (*Num. 46, 13 novembre 1708*).

Andò « l'altezza del principe Darmstat, col fiore della nobiltà, al grato divertimento del bellissimo Drama in Musica intitolato L'INGANNO VINTO DALLA RAGIONE, che quella sera andò ivi in iscena con gran plauso per la prima volta ». (*Num. 48, 27 novembre 1708*).

« La sera di... mercordì (27 dicembre 1708) andò in iscena per la prima volta nel Teatro di S. Bartolomeo con universale applauso il Drama musicale intitolato: IL MAURIZIO, posto nobilmente in musica dal Dott. Antonio Orefici napolitano, portandovisi l'Em. S. a goderne il divertimento. Et jeri sera si rappresentò per la prima volta nel Teatro de' Fiorentini L'AMOR GENEROSO, riuscendo plausibilissimo ». (*Num 1, 1 gennaio 1709*).

« La sera poscia si portò Sua Em. all'Opera musicale nel Teatro di S. Bartolomeo, intitolata IL TEODOSIO, che per la prima volta andò con sommo applauso in iscena, posta in musica dal celebre Maestro di Cappella Alessandro Scarlatti, che da Roma fu ne' mesi addietro fatto qui ritornare al servigio di questa Real Cappella da Sua Eminenza, quale andò jeri sera pure per la prima volta ne' Fiorentini a godere il divertimento dell'altro Drama assai

piaciuto, nomato LA ROSMENE ». (*Num. 5, 29 gennaio 1709*).

« La sera di... sabbato andò in iscena per la prima volta nel Teatro de' Fiorentini il Drama intitolato LA TEODORA AUGUSTA, posto nobilmente in musica dall'organista della real Cappella Giuseppe Vignola napolitano, riuscendo con molto plauso; intervenendovi le Altezze del Principe e Principessa di Darmstat, colla Principessa Maddalena Teodora di lei sorella, et infinita nobiltà ». (*Num. 18, 28 aprile 1709*).

« Sabbato andò per la prima volta in scena nel Teatro di S. Bartolomeo uno applauditissimo Drama, cantato da scelte famosissime voci, intitolato L' AMOR VOLUBILE E TIRANNO, della penna erudita del Pioli, Accademico Arcade, posto egregiamente in musica dallo Scarlatti, Maestro della Cappella di Palazzo, essendovisi portato a goderne il divertimento il Vice-Re, col fiore della nobiltà ». (*Numero 22, 28 maggio 1709*).

« *Sono alcuni giorni che si va rappresentando nel Teatro de' Fiorentini una graziosa e piaciutissima Commedia in Musica, tutta in lingua napolitana, intitolata* PATRÒ CALIENNO DE LA COSTA ». (*Num. 41, 8 ottobre 1709*).

Parrebbe dunque dover concludere che il primo libretto d' opera buffa sia il *Patrò Calienno de la Costa*, rappresentato al teatro dei Fiorentini nei primi giorni dell'ottobre 1709.

A chi consideri la grande differenza che corre tra il melodramma serio e l'opera buffa, può fare impressione che il cronista si contenti d'annunziare il primo libretto comico così semplicemente; e potrebbe nascere il sospetto che questo non sia propriamente il primo. Tuttavia bisogna osservare cha il nostro cronista non è mai molto eloquente o

molto corrivo agli entusiasmi; così che, come s'è visto, di qualunque opera nuova non sa dire altro se non che riuscì « plausibilissima » o che fu « applauditissima ». Eppure, in occasione del *Patrò Calienno*, si perita di mutar la formula, e d'affermare che fu « una graziosa e piaciutissima Commedia in Musica ». Inoltre, quando si dice che l'Opera buffa fu una forma nuova, non bisogna dimenticare gl' *Intermezzi*, che se non commedie, erano almeno scene buffe. Essi qualche volta pigliavano consistenza di farse, che stavano da sè; e il nostro cronista ne ricorda appunto uno, rappresentato nel real Palazzo un mese prima del *Patrò Calienno*. « Fece », egli nota, « recitar S. Em. (che privatamente « v' intervenne) un giocoso *Intermedio* da due Giardinieri, « nel picciol Teatrino che rimaneva innalzato in faccia al- « l'entrata di detto Giardino [*fatto artificialmente nella gran* « *sala*], con non dissimil vaghezza, e con altra veduta eguale « formato; andando nel mentre attorno a tutta quella no- « biltà i rinfreschi, apprestati e nella qualità e nella quan- « tità secondo il generoso costume di detta Em., che fe' « pure dispensare in istampa i Libretti, contenenti non meno « i versi cantati [*fatti dall'ab. Papis e musicati da A. Scar-* « *latti*] che altresì impresso tutto detto Giardino » [1]. E d'altra parte, se prima del *Patrò Calienno* di commedie in musica non ce ne furono, non per questo mancarono le commedie in prosa, con personaggi che parlavano il dialetto napoletano. Chè anzi a quei giorni fioriva Niccolò Amenta, i cui lavori il principe d' Elbeuff faceva rappresentare in casa sua, innanzi a tutta l' aristocrazia; e l' Amenta era

[1] Numero 36, 3 settembre 1709.

« penna famosa », secondo il nostro cronista [1]. L'unica maraviglia di costui pare sia stata che il *Patrò Calienno* fosse scritto tutto in dialetto; e a ragione, poichè fin allora, com'ho detto, nelle commedie rappresentate il dialetto non era parlato che da solo qualche attore. Dico nelle commedie rappresentate, perchè tutta in dialetto è scritta la *Rosa*, favola pastorale di Giulio Cesare Cortese (1621), e la traduzione in vernacolo del *Pastor fido* fatta da Domenico Basile (1628); ma dubito che esse sieno mai state rappresentate. A ogni modo, questo posso asserire, che dei numerosissimi libretti d'opera buffa da me veduti, nessuno ha una data più antica del *Patrò Calienno*.

Il *Patrò Calienno* è nella collezione della nostra Biblioteca musicale. Il frontespizio ne è questo: *Patrò Calienno de la Costa, Commeddia pe museca de lo Dottore* AGASIPPO MERCOTELLIS, *posta 'n musica da lo segnore Antonicco Arefece; dedecata a lo 'llustrissemo ed azzellentissemo segnore Prencepe D. Lovise Pio de Savoja Duca de Nocera de Paane e Caaliero de la Chiave d'oro de Soja Majestà Cesaria. In Venetia, per Giovanni Mulino,* 1709.

Agasippo Mercotellis è senza dubbio un nome anagrammatico, e potrebbe nascondere un *Giaseppo Martoscelli*. Di lui abbiamo anche due altre commedie, intitolate l'una *Lo 'mbruoglio de li nomme* (1714) e l'altra *Patrò Tonno d'Isca* (1714).

I personaggi del *Patrò Calienno* sono: PATRÒ CALIENNO, *sotto nomme de Ciommo*; RENZA, *mogliera de Patrò Calienno*; SCIARRILLO, *Caporale che po' se scopre pe patre de Lella e Fortunato*; FORTUNATO, *guarzone de Patrò*

[1] Numero 3, 17 gennaio 1709.

Ciommo; LELLA, *tenuta comm' a figlia de Ciommo e Renza*; PERNA, *tenuta pe schiava da Sciarrillo, che po' se scopre pe Nora, figlia a Patrò Ciommo*; LUCCIO, *'nnammorato de Lella*; MENIELLO, *guarzone de Sciarrillo*. La scena è alla piazza della Loggia.

Meniello (Domenichello) viene in iscena cantando una canzonetta popolare [1], e dice di dover comprare del tabacco pel padrone. Incontra Luccio (Carluccio), che vorrebbe mandarlo da Lella, per un'imbasciata amorosa, ma poi pensa meglio di mandare un servo più abile, cioè Fortunato. Ed escono. Vien fuori Patrò Ciommo (Girolamo) bisticciandosi con Renza sua moglie, la quale non gli vuol dare il berretto se prima egli non le dica dove vada.

Cio. — Lassa; che buoje da me?
Ren. — Dimme addò vaje?
C. — Vago addo' me dà gusto.
R. — Manco sta sfazione
Pote avè' na mogliera,
De sapere addo' vace lo marito?
C. — Vi' che mmalora chessa!
N'aggio abbesuogno de masto de scola:
Jammo pe no negozio.

Finalmente, per levarsela di torno, dice di dovere andare presso un mercante, che vuol noleggiare una barca per Livorno. La donna non gli crede, e insiste perchè rimanga: dovrebbe pur pensare a dar marito alla figliastra! Ci ho pensato, risponde Ciommo; la daremo a caporale

[1] Vedi nell'Appendice, canz. I.

Sciarrillo. Costui però, osserva Renza, ha in casa una bella *schiavottella*, e se vuole sposare nostra figlia, deve prima mandar via quella. Niente affatto!, protesta Ciommo,

Ca chella 'nnantemònia
Ha da stare a la casa!
Renza — Lo bbì comme te coce?
Non è comme dich'io,
Tradetore, forfante, taccagnuso?
Ciom. — Renza, se pp'oje t'ammacco lo caruso!

— Vuoi fare ancora il galante, brutto vecchiaccio, grida Renza; e non vedi che hai tutti i malanni con te? Ciommo s'infuria, strappa il berretto dalle mani di lei, ed esce.

Sciarrillo ha saputo che, per potere sposar Lella, deve vendere la schiava, e la chiama perchè si prepari a cangiar padrone. Appena Perna apprende la brutta notizia, scoppia in pianto. Il padrone cerca di rabbonirla, e le dice di star cheta.

Perna — Non chiàgnere mme dice?
Nfi' a le sette celeste
Mme voglio co lo chianto lamentare!

E non mi avevi promesso tu di darmi una dote, e non mi dicevi che io non ero turca, anzi ch'ero nata a Napoli?

Dov'è ghiuto lo bene?
Non chiàgnere mme dice?

Ma Sciarrillo la pianta, ed essa s' abbandona sempre più al suo dolore.

Uh che mmaje nce fosse nata
A sta vita trommentata,
O mm'avesse fatta morta
Mamma mia!

L. Napoli Signorellius
Non sibi, sed Patriae,
Litteris ac aerumnis natus

Tutto ciò è avvenuto prima che schiarisca il giorno. Ora, e siamo alla VI scena, spunta il sole, e Fortunato passa sotto la finestra di Perna, ch'era sua innamorata. Essa l'informa del triste caso, e si disperano tutti e due. Perna rientra, e subito dalla finestra di fronte s'affaccia Lella, che chiama Fortunato e lo prega di fermarsi un momento, che ha da dirgli una cosa. Scende, e gli chiede aiuto per stornare il disegno di suo padrigno, che voleva maritarla con Sciarrillo; il quale, essa aggiunge, avrebbe dovuto per questo matrimonio vendere la schiava. Fortunato, figuriamoci!, promette con tutta l'anima di fare quanto è in lui per riuscire all'intento. Perna ritorna al balcone, ed è presa di gelosia nello scorgere l'amante in colloquio con Lella.

Patrò Ciommo amava anch'egli la schiavottella, e cerca d'indurre Meniello a fargli da mezzano.

Ciom. — Si me tiene secreto,
Cchiù de no tornesiello
Io te voglio refonnere.
Men. — Vuscìa mme vò confonnere!
Che t'aggio da servire?
Commànname a bacchetta,
E fa comme parlasse 'mmiezo mare.

Ciommo gli descrive la sua passione, il più teneramente che può, e conchiude:

Meniello, ajùtame,
Mo' cado, tè!

Renza dalla finestra lo ascolta, scende, e lo sorprende in questo suo sdilinquimento:

Renza — Meniello, ajùtalo,
Mo' cade, tè!

E non te piglie scuorno,
Faccia de cuorno, 'nfammo, tradetore,
De fa' lo 'nnammorato?

Ciommo scappa, e la moglie sfoga la rabbia con Meniello; il quale grida al soccorso. S' affaccia Perna, e domanda a Renza che cosa quel monello le abbia fatto.

Renza — Che mm'ha fatto? A tte puro
Vorria dint'a chest'ogna!

E lascia andare Meniello, stringe i pugni ai fianchi, e minaccia seriamente la ragazza, se non lascerà in pace Ciommo.

Perna — . . . Tu te nsuonne!
Ca sibbè so' na schiava,
Aggio tanto a ste péttole d'annore,
Che pe tutta la Loggia va l'addore.
Renza — Meglio era si dicive a la Chiazzetta!
P. — Ente vecchia mmardetta!
Si nce scenno lloco abbascio....
R. — Si nce saglio lloco ncoppa....
P. — Guallarosa....
R. — Lennenosa....
P. — Te ll'agghiusto sto scartiello!
R. — T'arrefilo lo cottone!
Zitto, faccia de vordiello!
P. — Ora chesto è troppo mone!
Piglia, brutta fattocchiara (*le tira prete*).
R. — Perchiepétola, janara!
P. — Va a la forca } pu, pu, pu!
R. — Guitta porca }
P. — Streca, vòmmeca vracciòlle.
R. — Perchia, sémmena pezzolle.

P. — Saglie, saglie!
R. — Scinne, scinne!
P. — Carpecata!
R. — Scrofolosa!
P. — Viene, saglie!
R. — Scinne tu!

Con questo vivacissimo battibecco finisce il primo atto.

La giovinetta Lella non si cura di Luccio, che languisce per amor suo; essa ama invece Fortunato, che non pensa a lei. Una volta Luccio passa e ripassa sotto la finestra di lei, ed essa, che non se n'accorge, s'affaccia.

Luc. — Lella mia, core, fata!
Lel. — Bello giovane mio, da me che bbuoje?
Luc. — Ched è? che t'aggio fatto?
Lel. — E n'àuta vota mo'? Tu co chi ll'aje?
Luc. — Lella, che cera è chessa che mme faje?
Lel. — Dimme ne', tu co mmico
Nce aje quarcosa da spàrtere,
Che buoje ch'io mo' te faccio bona cera?
Luc. — E comme, Lella, e comme,
Comme tiene lo core?
Lel. — Lo core mio è de carne, e comme e comma
Io aggio 'ntiso dicere
Che sta vicino Romma!
Luc. — Nn'è lo ve', perra cana,
Nce aje gusto a vedéreme morire?
Lel. — Vi' ch'aggio da sentire!
Chi t'ha ditto che mmuore?
Chesso a mme che mme 'mporta?
O muore o campe io che nne voglio fare?
Luc. — Mme farrisse n'annore
Co chessa bella ràzia?

Lel. — Chi Razia vaje ascianno? Aje fatto arrore.
Luc. — O Dio, Lella, ch'è troppa terannia!
Scùmpela mone, muòvete a piatate
De vedéreme muorto!
Lel. — Arrasso sia!
Bene mio, chi te sente
Se crederrà a lo mmanco
Che t'aggio fatto quarche mancamiento.
Luc. — E comme, nn'è lo ve'?
Lel. — Che stordemiento!
Si sapisse ch'avesse cchiù core
Pe pote' fa' co' tutte l'ammore,
Dice pure, ca pare ca te';
Ma si saje ca nne tengo uno sulo,
A che serve lo fa' sto cuculo?
Io non saccio pe mme lo perchè!

Fortunato viene a dire a Patrò Ciommo che la schiava era stata quasi già venduta. Il vecchio monta in furore; ma il giovane gli consiglia di comprarla lui, e si offre di condurgliela a casa subito, solo che gli dia cento scudi. A Ciommo la proposta fa venire l'acquolina in gola, e non avendo nulla di suo, entra in casa per rubare alla moglie un gruzzoletto di monete d'oro, che quella ha nascoste in una calza. Sopraggiunge Luccio, e Fortunato gli confida il tranello teso a Ciommo, e com'egli speri con quel mezzo di trafugare l'amata.

Sciarrillo, manesco, percuote il suo garzone perchè non è stato lesto nello sbrigare alcune faccende. Corre Fortunato e glielo toglie di sotto. Sciarrillo domanda al nuovo venuto che cosa pensi Lella di lui, e se è contenta d'averlo per marito. — E che? la credi forse sciocca?, risponde Fortunato; ti pare mo' che sia una fortuna da lasciarsi scap-

pare l'avere te per marito? — Sciarrillo ne va in brodo di giuggiole, ed esclama:

Ca sarrà chessa la primma,
Potta d'oje! Tè, manco male,
Nce vorria no razionale
Pe potérele contà'!
Va contanno tu 'nfratanto:
Miette Cecca la Romana,
Che pe mme fece no chianto
Che restaie co la scazzimma;
Po' na fràvola todesca,
Bella, janca, chiatta e fresca;
Puccia appriesso, Melanese;
Betta po', che co' lo canto
(Chessa mo' è Beneziana)
Te facea cose de spanto.
Nne vuo' chiù? De sto paese
Nce sarria po' Fata e Lella,
Lisa, Dea e Cannetella.
Fortunà', no miezo munno
Nn'averraggio affè scartato,
Senza l'àute che, stofato,
L'aggio ditto tunno tunno:
Mme volite a lo dereto
Propio fa' precepetà'! [1]

---

[1] Rifiorisce il tipo plautino del *miles gloriosus*.
« SERVUS.... *Haec illaec est ab illa, quam dudum...*
MILES. *Quanam ab illarum? Nam ita me occursant multae, meminisse haud possum* ». (*Miles glor.*, IV, 2, 55-6).
« SERVUS. *Omnes, profecto, mulieres te amant, ut quaeque aspexit.*

— Io credo che ce ne siano anche altre ; ma fa d' uopo che tu venda prima la schiava. — Cerco per l' appunto un compratore, risponde Sciarrillo. — Io ieri, dice il giovanotto, vidi un Raguseo che andava comprando schiavi. — Sì ? E vedi se puoi aiutarmi. — Fortunato parte , e Sciarrillo chiama Perna per narrarle che quel giovane s'era offerto di cercare il mercante. La povera schiava si crede tradita, e piange.

Sciarrillo va a far visita alla sua promessa , e la trova in compagnia della madre. Lella, al vederlo, torce il muso, nonostante la cera minacciosa della mamma. — Ma l'ha forse con me ? , domanda il caporale. — Ma no, risponde Renza ; gli è che non sta interamente bene. Sciarrillo si rivolge alla bella, e le dice toscaneggiando :

No' bi' ca l'arma mia si martoreggia
Per te, crudel ?

— Insomma che vuoi ?, esclama la ragazza.

Sciar. — Ascota unquanco,
E mira, anzi vedrai più d'un pertuggio
Or quinci or linci al core,
Per donne trase et esce sempre Amore...
Renza. — Sio caporale mio, mo' chi le 'ntenne
Tutte sse cose ?
Lella. — E chello ch'è lo pèo,
Ca manco saje chi è chillo che le benne !

MILES. *Nescio, tun' ex me hoc audieris, an non : nepos sum Veneris* ». (*Miles*, IV, 6, 49-50).

« PARASITUS. *Amant te omnes mulieres, neque, hercle, injuria, Qui sis tam pulcher....*

MILES. *Nimia 'st miseria pulchrum esse hominem nimis*». (*Miles*, I, 1, 58-68).

Sciar. — Chesso è parlà' toscano.
Comme ca so' sordato,
Ed aggio cammenato miezo munno,
Nn'aggio visto cetate !
Avraggio scurzo la Lecca e la Mecca,
E pe 'nfi' addò' se secca
Lo maro quanno è state !

Fortunato intanto ha avuto gli scudi da Ciommo, e incomincia a mettere in movimento la macchina. Entra in iscena insieme con Luccio, camuffato da turco. — Coraggio , gli dice Fortunato; neanche tua madre ti riconoscerebbe. Ma sai parlare un po' turchesco ?—E tu lo sai ?—Se lo so ! Io son quasi nato in Turchia ; e non sono che quattro anni da che ne son tornato. Stanotte tutti e due in barca, e via ! Bisogna avvertirne Renza. — E va a picchiare all'uscio della casa di Sciarrillo. Questi s'affaccia, e domanda chi sia e che voglia. Fortunato lo prega di scendere, perchè ha condotto con sè il mercante raguseo. Sciarrillo scende, e Fortunato lo presenta a Luccio. — « *Bono star* » , questi risponde, « *ma bolir prima bidir* ». — Ha danari assai ?, chiede Sciarrillo a Fortunato. — Quanti ne vuoi !, questi assicura. — Si va in cerca di Perna ; e Fortunato , per via, espone a costei il disegno della fuga. Ma la giovanetta non gli crede, e corre ai piedi del Caporale suo padrone, supplicandolo che voglia sospendere la vendita, almeno fino al mattino seguente. Sciarrillo si commuove, e sodisfa il desiderio di lei, e non tien conto delle premure de' due amici. I quali si mostrano assai contrariati. A Fortunato balena in mente una nuova idea , e dice all' amico di trovarsi con uno scafo alla marina verso le due ore di notte. Perna manda Meniello a pregar Ciommo perchè

voglia comprarla lui; ma quel ragazzo, incontratosi con Renza, si fa da questa cavare tutto di bocca. Sopraggiunge Ciommo. Lo scompiglio è al colmo, e l'atto secondo finisce.

Ciommo non vuol saperne più della compra di Perna; ma Fortunato lo incoraggia, e che la moglie continui a strillare. — Ah !, esclama il vecchio, se ora fosse viva Nora mia figlia, Renza non sarebbe tanto linguacciuta ! — E che ? Forse essa morì ? — Credo, perchè non ne seppi più nuova; poverina, capitò in mano dei Turchi ! — Il vecchio va via, e Lella si fa alla finestra.

Schiavo, sio Fortunato ;
Viato chi ve vede,
Felice chi ve gode.

Fortunato le propone la fuga, ed ella acconsente. — Ci vedremo verso le due ore di notte, alla marina. — Addio. — E si dividono.

Sciarrillo intanto suda per deciferare una carta vecchia. — Mio fratello poteva farne di meno, a lasciarmi questo sovraccapo ! — Che avete, caporale ?, domanda Fortunato.— Prima di vender Perna, quegli risponde, ho da compiere una certa inchiesta: dovrei trovare un certo Patro' Calienno, che era alla Costa e ha parenti in Napoli ; ma finora nessuno ha saputo darmene notizia. — E perchè lo cercate ?— Non volerlo sapere !, risponde il caporale, e va via.

A due ore di notte, Luccio è alla marina con Fortunato, per rapire Perna. Sopraggiunge Meniello, gridando : — Chi ha trovato una ragazza *Che portava la rezzòla, Lo corpietto e la gonnella ? Ch' averà lo veveraggio.* — Chiedono il nome della dispersa. — Perna, risponde il ragazzo.—

Fortunato emette un grido di sorpresa, ridomanda, e cade svenuto. Luccio manda Meniello alla fontana per acqua, e ne spruzza la faccia di quel poveraccio, e lo fa rinvenire. Renza va anch'essa in traccia della figliastra Lella, che non trova più in casa.

Lella Le' ! ... Manco è essa, uh scura mene !
Lella Le'... figlia mia !...
Chi sa addo' sarrà ghiuta !
Me vo' fa i' 'mpazzia.
Lella Le'.... ! Va, ca essa
Se ne sarrà fujuta !
E l'ha ditto e l'ha fatto, la verruta !
Ma a portàrese puro li denare... !
Uh bene mio, e comme voglio fare !

I giovani le domandano di chi vada in cerca ; e saputolo, si affliggono anche più, ed escono. Passano successivamente per la scena Lella, Sciarrillo, Fortunato, Renza, Meniello e, ultima, Perna, sconsolata. — *E chi me t' ha cagnato Da la cònnola, o Dio ? Viene ccà, core mio, dimme chi è stato !* E cade su un sasso, e vi s'addormenta. Esce Fortunato, stralunato, e con un fare ditirambico. — *Mo' chi sa si pensa a me !*, esclama pensando a Perna. In questo sente chiamarsi, si volge, e scorge Perna sul sasso, dormente, con gli occhi chiusi. — Chi mi chiama ?, dic'egli.— Chi t'ama. — Core mio, tu sogni di me ! — Perchè mi fai questo torto ? — *Si no l'abbraccio mo', cierto so' mmuorto,* esclama l'amante, e corre ad abbracciarla. Ma la schiava si desta, e grida : *Uh negra mene ! — Bella, è Fortunato.— Va va a cercare Lella, traditore !* Ed esce.

Intanto Sciarrillo scopre in Ciommo il Patro' Calienno

che cercava. Aveva mutato nome per far perdere le tracce alla giustizia, che lo ricercava perchè accusato di omicidio. Era stato per questo parecchi anni lontano da Napoli. — Allora Perna è figlia tua !, rivela Sciarrillo.—Tu che dici ? Io non avevo che una sola figliuola, e si chiamava Nora. — E io l'ho chiamata Perna perchè bella come una perla, risponde il caporale. L'ebbi da tuo fratello, *capora' Gazzetta.* — E allora Lella è figlia tua ! , rivela a sua volta Ciommo. E le scoperte si succedono, e si chiarisce che Fortunato è figlio di Sciarrillo, e quindi fratello di Lella.

Ai matrimoni oramai non ci sono più ostacoli. A Lella, sorella di Fortunato, non resta che sposare Luccio; e Perna sposa il suo Fortunato. Nell'avviarsi a celebrare le nozze, i vecchi propongono di fare una *mattarella* [1]. Si provvedono di tamburelli, *varrile* e *sportelle* , e sonando rientrano. Così la commedia finisce.

Al *Patrò Calienno* succede *Lo 'Mbruoglio de li nomme, aleas le doje Pope e li duje Luccie, e Pascale sotto nomme d'Ambruoso ; commeddea pocerealesca de lo Dottore* AGASIPPO MERCOTELLIS, *da recetarese a lo teatro de li Shiorentine 'nchist' an. 1714; dedecata a lo llustriss. e azzell. segnore lo segnore D. Vartommeo De Capoa, Gran Conte d'Autavilla e Conte de Montuoro etc. 'Nvenezia, MDCCXIV. Co lecienzia de li superiure. Si vendono a la Lebraria di Francisco Ricciardo 'nnanz' a la Fontana de Medina.* La musica è di Giovanni Veneziano.

La descrizione della scena nel primo atto è importante

[1] Vedi nell'Appendice, canz. III.

per la storia dei nostri costumi. *Vista de Casanova, co' no castiello a posticcio, pe la festa che se sole fa' de li Turche etc.; 'ncoppa a lo quale se vedono paricchie vestute a la trocchesca co' trobante e sciabole, co' suono de tammurre e siscarielle; addo' primma 'nge soccede no rommore, e po' pe la porta de lo castiello, purzì vestute a la trocchesca, èsceno Carmeniello e Rienzo co' le sciàbole sfoderate 'mmano, e gente che stanno a bedè' la festa.*

Carmeniello e *Rienzo* fuggono inseguiti perchè nella festa hanno a caso ferito *Sapatella* (Sabatella), figlia di Ambruoso, un vecchio sudicio e spilorcio. Carmeniello era amante corrisposto di lei; come Rienzo era di *Nora*, figlia del tavernaio *Micco* (Domenico). E le cose erano a buon punto, benchè parecchi altri aspirassero alla mano di Sapatella. Tutto era stato accomodato, avendo Carmeniello proposto all'avaro Ambruoso di sposarla senza la dote nemmeno d'una camicia. Ma questo vecchio vedovo s'è messo in capo di ripigliar moglie, e proprio la ragazza Nora; e Micco d' altra parte, anch' egli vedovo, vuole pigliare Sapatella. Per vincere la naturale ritrosia delle giovanette, i due vecchi vedovi s'accordano , e Ambruoso promette la figlia a Micco e questi la sua a Ambruoso. Gl' innamorati, desolati, ricorrono per aiuto alla vecchia *Masina* (Tommasina), pratica delle arti di fattucchieria. *Ca chesta pò fa' cchiù de Marco Shiarra,* promette Nora.

Ma a un certo momento Ambruoso scorge al dito della figlia un anello; gli pare di riconoscerlo, e sospetta che Carmeniello, che l'aveva donato a lei, non fosse il suo figliuolo perduto; e avvia delle indagini. Intanto Rienzo, per disfare l' accordo dei vecchi, consiglia Micco di stare con

gli occhi bene aperti : che la desiderata sposa invece di pollastra sia già gallina ?

Te penzasse pigliare na pollanca,
E la trovasse po' c'ha fatto ll'ova?

Gli ricorda all'uopo i troppo frequenti colloqui, a quattr' occhi, di Carmeniello con Sapatella. Micco lo ringrazia d'averlo messo in guardia, e incontrato Ambruoso, gli rimprovera l' inganno tramatogli. Ambruoso non capisce nulla. Sopraggiunge Masina, la quale avverte il vecchio di pensare al rimedio per una delicata questione d'onore riguardante la figlia. Povero vecchio, adesso capisce tutto, e domanda chi sia stato il disgraziato. — *Carmeniello ha fatto sto servizio,* risponde la vecchia.—Dio mio! E se davvero le è fratello ? Masina va a ripetere la fandonia anche a Rienzo, il quale ora si rammarica che sia avvenuto ciò che poco prima egli aveva voluto solo dar da bere a Micco ! Ambruoso gli viene a domandare se sappia nulla di preciso sul conto di Carmeniello, di cui egli fin allora s' era detto fratello; e sa che il vero nome di lui era Luccio, ed era figlio di Popa. — Ora sì che l'ha fatta grossa !, esclama Ambruoso. Cerca di Carmeniello, gli domanda i suoi casi e lo riconosce. Popa, moglie di Ambruoso, aveva partorito in casa della cognata a Pomigliano, ed era morta nel parto. Ambruoso aveva lasciato il neonato colà a balia, attaccandogli al collo l'anello della mamma. Cotesto racconto scuote la memoria di Masina ; che racconta come la donna a cui fu affidato il bambino si chiamasse anch'essa Popa, ed avesse avuto un figlio poco dopo quel tempo, che chiamò pure Luccio. Rienzo si ricorda ch'era grandetto quando questo nuovo Luccio nacque. — E tu di chi sei figlio ?, gli chiede

Ambruoso. — Di Pascale e di Popa delle paludi. — E ti chiami ? — Luccio. — Ah ! e allora tu veramente sei mio figlio !—*Oh bene mio !,* esclama Sapatella, felice di potere ancora essere sua sposa. Ambruoso si rivela per Pascale, l'uccisore d' un gabelliere; che per sottrarsi alla pena, era scappato su un legno, ed era lungamente vissuto in levante, e tornato, aveva cangiato nome. —Tutto così è messo a posto: Carmeniello sposa Sapatella, Rienzo la povera Nora, che ora gli sembra, quasi una *vajassella* del Cortese, *Rosecarella cchiù che n' è l'antrita* [1]; e Micco, per non restare a denti asciutti, si contenta di prender Masina. La commedia si chiude mentre tutti a coro cantano una canzonetta popolare [2].

Ambruoso è il tipo del vecchio avaro, che spesso ricompare nei libretti posteriori dell'opera buffa. Credo bene riferire una scena in cui egli ha parte, anche nell' intento di offrire un esempio della lingua e dello stile di questa commedia.

AMBRUOSO e MILLO *suo garzone.*

Ambr. — Millo, curre a la casa,
Pigliate chelle foglia
Che stanno 'mmiezo all'uorto,
E càrreca na sarma
E bà a la via de coppa, ch'a la festa

---

[1] G. C. CORTESE, nel poema *La Vajasseida* (1615), c. I, st. 14 : « *O vajasselle mie belle e comprite, Rosecarelle comme so' l'antrite !* »

[2] Vedi nell'Appendice, canz. IX. — Il complicato intreccio di questa commedia per musica ha molta somiglianza con quello della commedia in prosa di Lotto del Mazza, *I Fabii,* rappresentata a Firenze, nel palazzo ducale, il 1567. Cfr. A. L. STIEFEL, nella recensione di questa mia monografia, nel *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie,* 1884, n. 9.

Se venne la menesta; e no mm'enchire
Tanto zeppa la sarma, figlio mio!
Quanta vote, tiemè', te l'aggio ditto
Ca me spalle lo ciuccio,
E io lo tengo caro
Quant'a st'uocchio deritto.
Mil. — Messè, chillo è no ciuccio
Propio maliziuso, no taccagna;
Io manco nge ne metto trenta mazze,
E isso quanno vide ca se cocca,
Comme portasse 'n cuollo na montagna.
Ambr. — Io vorria che nge avisse
No po' de caretate;
No mbi' ca chillo pate?
Mil. — E de che pate?
Ambr. — Pate de vecchiaja:
Ca chesta è la cchiù brutta 'nfermetate.

E qui una minuta descrizione di ciò che soffre un asino vecchio; poi:

Ambr. — Ora non serve a perdere lo tiempo,
Ca vace a piso d'oro;
E co' troppo parlare
Se sceta l'appetito. Curre priesto,
E lieggio lieggio sa', pecchè le scarpe
Se strùjono.....
Mil. — (Bonora! e comm' è lèsena!)
Ambr. — Siente, di' a Sapatella
Che caccia la porcella
Da dint' a ll'uorto; chella a gusto sujo
Tutta l'erva sarvàteca se magna,
E non penza pe craje e no sparagna.

Mil. — E llà ng'è erva assaje,
Lassangella magnare.
Ambr. — No mbì' comme te scola
Lo grasso, tienemè, pe li tallune,
E a mme a ora a ora
Mme pare che me manca lo terreno?
Mil. — (Che te venga l'arraggia! e comm'è arzèneco!).

La terza e l'ultima delle commedie del Mercotellis che io conosca, è *Patrò Tonno d' Isca, chélleta marenaresca a muodo de dramma pe' museca, de lo Dottore* AGASIPPO MERCOTELLIS, *da recetàrese a lo teatro de li Shiorentine nchist'anno 1714; addedecata a lo mmiéreto 'ncomparabele de lo llustrissemo e azzellentissemo segnore Conte Werrico De Daun Prencepe de Teano, Vecerrè e Capetaneo Cenerale de sto regno de Napole etc. 'Mmenezia, MDCCXIV, co lecienzia de li Superiure. Se vènneno a la lebraria de Francisco Ricciardo incontro la Fontana de Medina.* La musica è di Giovanni Veneziano. Al rovescio della pagina dove sono indicati i personaggi, è questa avvertenza, che poi è suppergiù ripetuta innanzi a tutti i libretti fin oltre il 1750: « Le parole *sciorte, destino, Cielo* e zeterò, pigliale comm'a barzellette de la musa, vantànnose chi ha scritto ca starria pe' mettere lo sango e la vita pe' la Fede Cattoleca Romana ».

La scena è a Mergellina. *Patrò Tonno* (Antonio), padrone di barca a Ischia, viene a cantare sul colascione sotto le finestre di *Menella* (Domenichella) [1]. *Cianniello* (Giovanniello), garzone di *Patrò Razullo* (Oraziello), si lamenta che ogni mattina si ripeta questa seccaggine. Tonno

[1] Vedi nell'Appendice, canz. XI

s'offende dell'osservazione, e vengono alle mani. Corrono a separarli *Menella*, sua madre *Porzia*, e *Razullo*, che sostiene la parte del *guappo capoparanza* [1].

Fermàteve,
Canaglia capperrune!
Scumpìtela, o ve shiacco.
Vascia ste mmano, stipa lo cortiello,
Posa lu rimmo tu, piezzo d'anchione.
Che bolite j' presone?
. . . . . .
Priesto, facite pace, via vasàteve.

E li conduce a bere nell' osteria, per suggellare la pace.

Patrò Tonno è un briccone. A Ischia aveva sposata segretamente una povera orfana neanche un mese prima, e l'aveva abbandonata per correre a Napoli, e truffare a Patrò Razullo la dote della figliuola. Perciò ora fa lo spasimante con Menella. E riesce a farsela promettere in moglie. Ma la giovanetta ha ben altro per la testa: pensa a Cianniello, il garzone. E c' è altresì un altro pretendente: *Capità Ciullo* (Giulio), spaccone che, s'intende, si vanta amato da tutte le ragazze del mondo. Il suo discorso è sempre rivolto a *Vuommene, vuommenicchie e vuommenune.*

Tonno tiene per sicura la riuscita della sua truffa, quando comparisce sulla scena la malinconica figura di *Rita*, la sua giovane sposa ischitana. È accompagnata dal ragazzo *Perillo* (Pierino), molto timido, che si pente d'essersi messo

[1] Il *guappo* napoletano è soprattutto ritratto nei poemetti di G. C. CORTESE, *La Vajasseida* e *Micco Passaro 'nnammurato*. Cfr. nei miei studi sulla *Commedia dell'arte in Italia* il profilo del *Capitan Fracassa*.

IL VICERE MARCHESE DE LOS VELEZ

Dal PARRINO: Teatro eroico e politico del governo dei vicerè, etc.

in quel ballo. S'incontra prima con Capità Ciullo, che le addita la casa di Tonno, e poco dopo proprio con costui.

Rita. — E comme te so' 'sciuta da lo core
Accossì priesto, comme?
. . . . . .
Sapesse ch'aggio fatto
A lo mmacaro!
Dimmello, gioja mia,
No mme fa' ghi' 'mpazzia.
Si no' mme puoje vedè',
Mo pe da' gusto a tte
Mme jetto a mmaro.
Tonno. — Che faje che non te jette?
Nge pierde tiempo?

La poverina sospetta che sia dunque vera la notizia sparsasi delle nuove nozze, e gliene domanda. Egli va sulle furie, e gettando via ogni residuo di pudore, esclama:

Gnorsì, mme 'nzoro; a tte te 'mporta niente?

Perillo, impaurito, grida:

Tu mo lo siente?
E ghiammoncènne, lassàmmolo jre!

Rita si dispera, ed esclama:

Comme? quanta mogliere,
Quanta nne vuoje piglià'?
Si' lo gran Turco?
Tonno. — A tte non te canosco.
Rita. — E nn'è peccato
Negare la mogliera?

Sopravviene Razullo, e resta ammirato e commosso nel vedere quel bel tocco di ragazza, che piange. Domanda a Tonno chi sia. — Una compaesanella mia, quegli risponde. — Ed è zitella o maritata? — Vedova, dice Tonno.—No, no, esclama Rita; sono una poveretta abbandonata dal marito. — Il vecchio domanda chi sia quel briccone di marito; Tonno si confonde; e l'altro ne dice di tutti i colori contro il birbone che fa soffrire una mogliettina così bella. Entra Porzia, e vedendo Razullo in discorsi con Rita, ingelosisce, e dà fuori in una partaccia del genere di quella che chiude il primo atto del *Patrò Calienno.* Rita resta silenziosa.

Al principio del second'atto, Perillo si lamenta del continuato digiuno a cui si vede condannato. Ed è preso dal sonno.

Tiemè', mo se ne vene mastro Paolo (*il sonno*);
Mme ne farria no scàmpolo,
Chi lo sa, mme 'nzonnasse de magnare!
Cantàmmonge la nonna *(la ninna-nanna).*
Vièneece suonno... Puozz'essere acciso!
Tu porzì nce mancave.
Non porrisse i' a dormire tu porzine?
Ah potta! vi' che pòlece!
È quase miezo ruòtolo!
A me no mm' è restato sango 'n cuollo,
E tu mo nne sorchiave st'àuto riesto!
È màscolo 'n coscienzia. Bella màchena!
È tutta rrobba mia
Sto sango; ca pe chesso
So' arreventato jètteco!
Che le faccio? Chi sa, fosse peccato
Lo fa' stfazie a lo stisso sango propio!

Ma si lo lasso, chisto non s'ammenna.
Mo' vide che nne faccio...
Bonora e quanto sango,
Ca nne poteva fa' no sanguenaccio!
Vièneece suonne... E bba' ca mo' appapagno!
Puozze morì' de sùbbeto!
Che mùzzeco de ragno!
Bonora, falla scómpere!
Ch'asèrzeto de pùlece!
Diàscange! no sòrece
Pe dinto a la saccòcciola!
Chesto che bbene a dicere?
Che fosse refettòrio?
Che ve venga lo càncaro!
Susìmmonge a diavolo, e scompìmmola!

S'alza, e nell'uscire urta contro Capità Ciullo. Questi grida, ed egli gli chiede scusa, e dice ch'era sopra pensieri per una recente sventura. — Ch'è stato?, domanda il Capitano; e quel tipo di lazzarone, per prendersi gioco dello spaccone, gli dà a intendere d'aver commesso un omicidio. — Non fuggire!, grida Ciullo; tu devi essere impiccato in mezzo al Mercato!—E continuano per un pezzo ancora, finchè Perillo scappa via ridendo.

Razullo intanto s'è davvero innamorato di Rita, e si rivolge per aiuto a Tonno; il quale vorrebbe dissuadernelo. Ma quando il vecchio gli mostra una borsa di spiccioli, cede all'*idea di quel metallo*, e va a fare alla moglie la vergognosa proposta. L'infelice è presa da orrore.

Rita. — Vasta! Crìscete annore, ca vregogna,
Tonno, non te ne manca!
Tonno. — Chi nn' ha corna, nn' ha lana!

Rita spiattella che Tonno è ammogliato; e tutti insorgono contro di lui, e lo si vorrebbe scacciare. Ma quel birbo fa credere che Rita sia una mentecatta. — È pazza! è pazza!, gridano tutti in coro, mettendo in pace la coscienza.

Ciullo e Perillo fanno tra loro ancora lazzi buffoneschi. Ciullo si sente poeta.

Amor che questo cor mi spacca e fella
(Chisto m' è 'sciuto da le catamella)
Ella... ella... ah sì sì, per Carminella....
Non caddi no, precipitai di sella!
Oh in toscana favella
Vi' come corre il pie'
Addove lo carreja lo pensiero!
Chi pate de mme....

In questo lo raggiunge una sassata nella schiena. Credendola scagliata da Amore, se la piglia con lui; ma sente ridersi dietro le spalle. Si volta, e vede Perillo. — Tu ridi?, gli dice; vuoi che ti faccia pagare quello che m'hai fatto?

Io so' 'sciuto doje vote da scola,
Aggio fatto tre bote lo curzo
De la fiseca e mezafiseca,
De la felosochia e la grammateca...

E non riesce a capire come, conoscendo chi egli sia, quel ragazzaccio osi ancora di berteggiarlo. Gli declina il suo nome, annunziandogli prima: *Mo' te faccio venire le petecchie.* — Son morto! aiuto!, grida Perillo, gettandosi per morto addosso a Cianniello lì presente. — Cos'è? che gli è

accaduto?, esclama spaventato il Capitano. — Andrai in prigione adesso! Scappa!, gli consiglia Cianniello.

Ciullo. — Vi' la mmalora! Io so' no maccarone
E nn' aggio fatto maje male a na mosca,
E mo' co no guaglione
Voleva fa' lo guappo!
Me mmèreto no chiappo!
Ora lassàmmenn' ire zitto zitto,
Che non fosse trovato
Vicino a lo cuorpo d'o dellitto.

E fugge, mentre quei due monelli gli sghignazzano dietro; anzi Perillo, da lazzarone autentico, fa risonare un solenne *vernacchio.*

Cianniello e Menella intanto tentano nella notte la fuga. Ma in quel momento ritorna Ciullo dall' aver montata la guardia, e subito dopo, Razullo. Gli amanti rientrano a precipizio; ma nel correre, lasciano cadere un involto, e non chiudono l'uscio. Ciullo apre la sua lanterna cieca, e narra a Razullo, attonito, quello che aveva visto. Entrano Tonno, Rita, Perillo, Porzia, e Menella e Cianniello. Razullo fa dal Capitano arrestare Tonno, perchè aveva saputo molte brutte cose sul conto di lui. Tonno, sorpreso, impallidisce, e tutti, meno Rita, gli si scagliano contro, caricandolo di vituperii. La povera Rita non ha cuore di sentirli, e prega di desistere o che si vendichino su lei. Tonno si commuove e confessa il suo torto. Porzia scioglie il nodo, imponendogli:

Ora la penetenzia:
Sia la galera toja
L'abbracciàrete Rita.

Razullo gli condona gli spiccioli truffatigli, e gli dà consigli perchè nell' avvenire sia un po' meno furfante. Si sposano Cianniello con Menella; e Razullo propone di chiudere la festa con un *ciccone*. Tonno piglia il colascione, Ciullo il *varrilo*, Cianniello la *cocozza*, e Perillo accompagna con le *breccelle* (sassi). Col *ciccone* [1] ha termine la commedia.

Qual differenza tra la nuova commedia e il melodramma! Là non è nulla che abbia sembianza di verosimile, neanche un verso che possa supporsi davvero pronunziato da una persona viva; tutto è manierato e convenzionale. Qui invece la vita la si sente palpitare in ogni atteggiamento, in ogni parola. Comincia dall' esser viva la lingua. È proprio il popolo napoletano che ci comparisce innanzi, nei suoi trivii, sulle sue colline, davanti al suo mare. La reazione al melodramma, iniziata così felicemente, non potrà arrestarsi, e l' *Opera buffa* invaderà trionfalmente il nostro teatro musicale.

[1] Vedi nell'Appendice, canz. XII.

CAPITOLO QUARTO.

ANCORA DEL PRIMO PERIODO DELL'OPERA BUFFA.

(1709 - 1730).

CAPITOLO QUARTO.

ANCORA DEL PRIMO PERIODO DELL'OPERA BUFFA.

(1709 - 1730).

Nicola Gianni. — Il *Capitano* e il *Dottore*. — Carlo o Luccio de Petris. — *Lo Spellecchia*.—Francesco Antonio Tullio. — *Li viecchie coffejate*. — Il tipo di *Razullo*. — La *Cianna*. — Lo *gliuòmmaro*, e gli *Gliòmeri* del Sannazaro. — *Lo finto Armènejo*. — *Le ffente zingare*. — *La fenta pazza co' la fenta malata*. — Debutto della Marianna Monti. — *La festa de Bacco* e *L'aracolo de Dejana*. — La *Locinna*, tragicommedia. — *Il gemino amore* e *Il trionfo dell' onore*. — *Le fenziune abbentorate* se sia una cosa sola con *Li stravestemiente affortunate*. — Aniello Piscopo. — *Lo 'mbruoglio d'ammore*.—*Lo cecato fàuzo*.—La lavandaia *Vastolla*.—Sonetti

polemici del Piscopo. — La *Violejede*. — La *Lisa pontegliosa*. — Un po' di conclusione. — La scena di queste commedie.

ONTEMPORANEAMENTE ad Agasippo Mercotellis fiorivano intanto nell' Opera buffa: Nicola Gianni, Francesco Antonio Tullio e Aniello Piscopo, oltre a parecchi altri minori.

I. — Nicola Gianni.

Di Nicola Gianni non m' è riuscito rinvenire se non due sole commedie: l'una, *L' alloggiamentare*, rappresentata al teatro de' Fiorentini nel 1710, con musica di Benedetto Riccio [1]; l'altra, *L'annore resarciuto*, allo stesso teatro nel 1727, con musica di Antonino Orefice [2]. In esse manca un'azione qualunque, non c' è nulla di vitale. Financo il dialetto è bastardo. I mezzucci scenici dei più sfruttati, le situazioni delle più rancide. V'ha due tipi, il *Capitano* e il *Dottore* (il *paglietta* cioè, il causidico); e la loro parte è la meno sciatta ed insulsa. — Nell' *Alloggiamentare* c' è *Capita' Quèquera*, il quale, per far buona figura con quel-

[1] *L' alloggiamentare, commeddia napoletana composta da lo dottore* NICOLA GIANNI *pe lo Teatro de li Shiorentine in chist'anno 1710; dedecata alla Llostriss. e Azzellentiss. Segnora D. Giovanna Pignatiello d'Aragona Pymentel y Cortes....* A Napole, pe Mechele Loise Muzio, 1710. Se venne sotto la 'Nfermaria de S. M. la Nova.

[2] *L'annore resarciuto, commeddeja napoletana de lo dottore* NICOLA GIANNI, *da rappresentarese a lo Tiatro de li Shiorentine 'n chist' anno 1727; addedecata allo bello mmìereto de lo segnore Conte Alberto d'Althann, nepote de chisto nuosto Amenentissemo Mechele Federico d'Althann, Vecerrè Luocotenente, e Capitaneo Generale 'n chisto Regno de Napole.* A Napole, MDCCXXVII, pe lo soleto.

la ch'ei vantava sua amante, indossa un abito nuovo, e va a passare sotto il balcone di lei. Una vecchia, *Lella*, vestita alla romana, si mette alla finestra per prenderne gioco; e per richiamarne l'attenzione, starnuta.

Quèquera. — Il ciel vi salvi.
Lella. — Et anche a ussillostrissima.
Q. — (Potta d'oje, e che quaglia!)
L. — (Ha pegliato la scigna;
No mme canosce zierto!
Tornammo a starnutà', nfi' che se vota
E piglia parlamiento). (*Torna a starnutire*)
Q. — Vi saluto di nuovo.
L. — Et anche a ussillostrissima.
Q. — (Comme jetta li titole!)
L. — (Ch'anemale!
Quanto fa sto vestito!)
Q. — Uscìa tiene il catàuro?
L. — Il mutar àjera
Mm' ha arquanto imbiscuttito il catarozzo.
Q. — De qua' paese è uscìa?
L. — Un poco più lontan de la Turchia.

Il far nascere il burlesco dal toscaneggiare a sproposito era motivo già sfruttato nella letteratura napoletana; basta ricordare il canto V del *Viaggio di Parnaso*, poema in ottave vernacole di Giulio Cesare Cortese.

Nell'*Annore resarciuto* il Capitano diventa un poliziotto odioso, il gendarme che per buscarsi la mancia farebbe qualunque birbonata.

Ca si co' quarche arbìtrejo,
Co' quarche 'secotorio
Nuje no nce l'abboscammo na magnata,
Facerrìamo palicche a la jornata.

Nell'*Alloggiamentare* un personaggio si veste alla foggia caratteristica dei Calabresi, e ne parla il dialetto:

— Ohi de ll'alloggiamientu!
— Chi è lloco, chi è lloco?
— Sungh'eu, sungh' eu.
— Non nce sta sto si Meo.
— Ohi ohi di lu pricoju!
— Jatevenne,
Non nc' è nesciuno.
— Ohi di l'alloggiamientu!...

E nell'*Annore resarciuto* è ritratto il tipo o la caricatura del *Dottore*, dell'azzeccagarbugli, del paglietta [1]. È un birbo ignorante, che tenta d'imporsi alla gente idiota colle continue e spropositate citazioni di testi latini, e di cavarne danaro; e quando è solo, si frega le mani, pensando alla dabbenaggine dei *pacchiani* che corrono dietro alla sua sudicia toga. Una vecchia, *Cenza*, va a consultarlo.

Cenza. — Sio Dottore,
Facìteme favore:
Vedite si va bona ssa quarera
Ch'aggio fatto a marìtemo, che scria
Tutta la dote mia.
Dottore. — Chessa chi te ll'ha fatta?
C. — No notaro.

[1] Ho studiato questo tipo della nostra commedia popolare nel bozzetto *Don Fastidio de Fastidiis*, ora nel volume *La Commedia dell'Arte in Italia*, Torino, Loescher, 1884. L'amico FRANCESCO BRANDILEONE completò la mia ricerca, con la *Lettera* pubblicata nel *Preludio* di Ancona, 16 ottobre 1884, p. 193 ss.

D. — Lo tiesto parla chiaro:
Legge capitolaro
De vedovis, 'ntriggesemo,
'Ncàpete maritalis,
De nummis male datis;
Marito de pecunia carente...
Si la dota te truffa non è niente.
C. — Comme! comme! facìteme capace:
E non nce sta no tiesto
Che parla a llo contrario de chesto?
D — Nce sta, gnorsì, ca comme!
C. — E mbe', sio Lello,
Addove scritto sta, decitemello.
D. — Stace a lo *tiesto quarto*,
Paràcrafo Consortio,
Che dace pe remmedio lo *Devortio*.

Il Dottore, che non si sente puro, è timido; e il Capitano dei gendarmi ne profitta per strappargli una parte dei guadagni. Una volta minaccia di condurlo innanzi alla giustizia come reo d'avere stipulato un istrumento falso. Il Dottore in verità è innocente questa volta, ma reputa prudente evitare che si metta il dito su certe piaghe. E avrebbe sborsato al Capitano ciò che gli domandava, se non gli fosse venuto in aiuto il servo astuto.

Carlo Padiglione attribuisce al Gianni anche un'altra commedia, scritta nel 1709, che ha questo frontespizio: *Lo Spellecchia, commeddia pe museca de Carlo, alias Luccio de Petris, recetata a lo Teatro de li Shiorentine l'anno 1709; dedecata alla 'llostriss. e azzellentiss. segnora D. Giovanna Pignatiello d' Aragona Pymentel y Cortes* (con dieci altri titoli, seguiti da un ecc.). *A Napole, pe Mechele Loise Mu-*

zio 1709 ecc. [1]. La dedica è firmata dal « Dott. Nicola Gianni»; e « dalla dedica », afferma il Padiglione, « si rileva esserne questi l' autore » [2]. Invece dal frontespizio apparisce che l'autore è Carlo de Petris; e non si direbbe che questo possa essere un pseudonimo, e tanto meno una contraffazione del nome Nicola Gianni.

Tuttavia codesta commedia è specialmente notevole per la sua data di rappresentazione: viene, nell'ordine cronologico, immediatamente dopo il *Patrò Calienno*. Si dice nella *Gazzetta napoletana* del Parrino, dianzi citata: « Nello « stesso sabbato sudetto andò per la prima volta in iscena « la graziosa Comedia in musica intitolata *Lo Spellecchia* « *finto Razzullo*, nel Teatro de' Fiorentini, avendola due « giorni avanti fatta rappresentare in sua casa il Duca di « Monteleone Pignatelli, Grande di Spagna, e del Consiglio « di Stato, impartendo a' rappresentanti marche di gran ge- « nerosità ». [3] Ed è senza dubbio istruttivo leggere nella prefazione al libretto: « Saccio ca te so' benute 'mmano « mute commeddeje meje stampate, e de tutte, pe cortesia « toja, n'haje havuta na grossa compasseione. Tanto cchiù « te preo de chesta, che l' aggio fatta 'n quìnnece juorne, « e benchè sia napoletano, tutte li vocàbbole non saccio ». Ma chi ci assicura che le molte commedie già composte dal De Petris siano state per musica? Chi vieta supporre

---

[1] La musica del second' atto, e di alcune arie del primo e del terzo, è di Tommaso di Mauro.

[2] *La Biblioteca del Museo Nazionale nella Certosa di S. Martino in Napoli ed i suoi manoscritti, esposti e catalogati da* CARLO PADIGLIONE; Napoli, Giannini, 1876.

[3] Numero 51, 17 dicembre 1709.

che siano state in prosa? E che anzi non siano state mai rappresentate? Il fatto è che nella Gazzetta del Parrino non è fatta menzione di nessuna di esse; e rimane accertato soltanto che la prima commedia in musica che si conosca è il *Patrò Calienno*, e la seconda *Lo Spellecchia*.

Il valore letterario di questa commedia è quasi nullo. Si tratta d'una vecchia avara, la quale, non vedendo suo marito da molto tempo e credendolo morto, si lascia corteggiare dallo spaccone *Tufolo*. Ma sul più bello il marito ritorna, e a spaventare l'amante e la moglie, si camuffa da negromante con una lunga barba. Un giorno poi si offre alla vecchia di farle, coi suoi sortilegi, rivedere il morto marito, e le si mostra senza barba. E la commedia finisce.

II. — Francesco Antonio Tullio.

Si ribattezzò anagrammaticamente *Colantuono Feralintisco*, e scrisse commedie da prima del 1710 al 1732; a cui adattarono la musica Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Alessandro Scarlatti, Antonino Orefice, Giuseppe de Maio, Gian Paolo de Domenico, Michel Agnolo Faggioli, Francesco Corradini e Cola Melfiche. Esse possono dividersi in opere buffe propriamente dette, quali: *Li viecchie coffejate* (1710), *La Cianna* (1711), *Lo finto Armenejo* (1717), *Le ffente zingare* (1717), *La fenta pazza co la fenta malata* (1718), *Li stravestimiente affortunate* (1722), *Le pazzìe d'ammore* (1723), *Lo viecchio avaro* (1727), *La vecchia trammera* (1732), e la *Cilla* (senza data); in commedie pastorali-eroiche: *La festa de Bacco* (1722), *L'aracolo de*

Dejana ((1725), e una tragicommedia intitolata *La Locinna* (1723); e in drammi eroico-borghesi: *Il gemino amore* (1718) e *Il trionfo dell'onore* (1718).

Li viecchie coffejate fu rappresentata ai Fiorentini nel 1710, con musica « de no povero sòrece 'nfus' a ll' uoglio, no « scuro principiante, e no scolariello de chillo gra' mastrone « c'ha fatto la primma e farrà la terza; de uno 'n zomma « c'ha la varva peccerella, e perzò essenno scarzo ancora « de fonnamiento, mmèreta d' essere compatuto si non se « vede a le cose soje tutta la regola e tutta la mellonìa « che nce abbesogna ». Al cortese lettore si dichiara: « De « la commeddeja te dico 'n quatto parole ca non nc'è re- « stato àutro che l' addore; pe l' accorciare cchiù de 'na « vota, pe la fa' cchiù azzetta a lo genejo de lo prùbbeco, « e pe dà sfazejone a cchiù d' uno, se nn' è levato quase « tutto chello che nc' era 'mprimmo » [1]. Dal che si dovrebbe dedurre che il Tullio cominciasse a scriver commedie anche prima del 1710.

La scena è al *Burgo de lo Rito* (Borgo Loreto), una contrada anche adesso caratteristicamente napoletana. *Lello Scannasòrece*, spadaccino innamorato di *Prìzeta*, e *Pizio Cotugno*, padrone di barca, innamorato di *Lisa*, vengono portando due scale, che appoggiano alle finestre delle loro belle. Le chiamano sottovoce; ed esse, già pronte, aprono e si provano a scendere. Ma son sorprese da *Nardo Cognola*, vecchio

[1] *Li viecchie coffejate, commeddeja pe museca de* COL' ANTUONO FERALINTISCO, *pe lo Triato de li Shiorentine, 'n chist' anno 1710; addedecata a l'Autezza Serenissima de la segnora Prencepessa Darmstat.* 'N Venezia 1710, pe l'arede de Casparro Stuorto.... Se vènneno a la poteca de Ciccio Ricciardo a la Fontana de Medina.

stovigliaio, padre di Prìzeta, e da *Cesarone Spaviento, capodiece de lo Burgo de lo Rito* e padre di Lisa; i quali, udendo rumore, sospettano di ladri. Gl' innamorati fanno a tempo per tóglier via le scale e svignarsela. I vecchi non vedendo nessuno, s' intrattengono a discorrer tra loro, raccomandandosi scambievolmente di trattar bene le giovani figliuole, e scacciare i mosconi che le girassero attorno. Ciascuno dei due ambiva al bocconcino tenero, desiderando sposar la figlia dell'altro. È la stessa situazione del II atto dello *Mbruoglio de li nomme*; e si badi che questa commedia è anteriore a quella di quattro anni.

Tali matrimoni, se piacciono ai vecchi babbi, non vanno a genio delle ragazze. Le quali si raccomandano al garzone *Cianniello* perchè mandi a vuoto lo sgradito disegno. Cianniello, come tutti i servi delle commedie antiche e come quasi tutti quelli delle commedie cinquecentesche, è valente nell' ordire trame, specialmente contro i vecchi. Un suo primo trovato però, quello della fuga, ha avuto cattivo esito. Consiglia le giovanette d' opporsi alle pretese dei rispettivi padri; ed esse mettono esattamente in pratica questo consiglio. I vecchi vanno in furia, e alla loro volta ricorrono per aiuto a Cianniello. Ora sì che costui può muovere i fili dell'azione a suo modo! Suggerisce alle ragazze di mutar politica, mostrandosi amorevoli coi vecchi. Benchè a malincuore, esse vi s'acconciano, non senza però avvertire lo spettattore a ogni pie' sospinto che il loro vero pensiero è diverso. Dice Lisa a Nardo:

Pe te sto nigro core
Sempe s'abbruscia e arde
(Lo cielo me nne guarde!).

More
(Ma non pe te);
Pe te mmiez'a l'affanno
Penanno,
Semp' affritto...
(Cielo, non sia pe ditto !)
È ghiuto già pe mme.

Il servo, quando gli pare il momento opportuno, fa dire da Prìzeta a Cesarone che lo sposerà solo quando egli non penserà più a dare in isposa la figlia a Nardo ; e d'altra parte fa dire da Lisa a Nardo ch'ella lo sposerà quando non penserà più a dare Prìzeta a Cesarone.

Prìz. — Tu annascuso 'mmarìtala,
Ma no subbeto subbeto ;
Po' a la festa de Cerere (?)
Ch'a lo Ponte se fa, vestuta màscara,
Oje me nne vengo, e llà nce trovarrimmo :
Mme piglie, 'nguadejammo e scialarrimmo.

E lo stesso ripete Lisa al suo vecchio ; e l'una si farà trovare al Ponte vestita alla spagnuola col guardinfante, l'altra da schiava. I vecchi acconsentono; e subito ciascuno di essi si vede giungere a casa il giovane innamorato della sua figliuola a chiederne la mano. Gliela concedono con piacere, a patto che quella sera vengano al Ponte accompagnati da *guappi*. Incontratisi di lì a poco, si dichiarano l'un l'altro d'aver mutato pensiero riguardo alle figlie; e son contenti entrambi. Si fa sera, e siamo alla festa sul Ponte. Entra Cianniello camuffato da schiava, e Razullo, servo di Cesarone, da dama spagnuola con la maschera e il guardinfante. Più tardi vengono le giovanette con gl'innamorati, ed esse son vestite da *guappi*.

La festa comincia con una giostra. Indi Cesarone piglia per mano Razullo, credendolo la sua Prìzeta, e Nardo Cianniello, credendolo Lisa, e scendono dal Ponte. —Questa è mia moglie !,—esclama Cesarone, mostrando Razullo. — E questa è la mia!,—esclama Nardo, mostrando Cianniello. Lello fa lo stesso con Prìzeta, e Pizio con Lisa. —Giù le maschere!, — grida Cesarone ; e nella sua spagnuola ritrova il servo Razullo, come Nardo nella sua schiava quel furbo di Cianniello ! Vanno in bestia; ma oramai il meglio è star cheti, e acconsentire alle nozze delle figlie.

Cesarone è tipo di spaccone, e si riconnette, più che al capitano della *commedia dell'arte*, al *Micco Passaro* del Cortese. Prode nelle parole ma vigliacco quando c'è minaccia di venire alle mani, non ha le rodomontate da *Capitan Fracassa*, ma le squarcionerie, per dir così, borghesi del *Micco*. Il suo tormento è il servo Razullo; il quale non ha nulla che vedere col Razullo della *commedia dell'arte*, ch'era un capitano e che il Callot, nei *Balli di Sfessania*, ritrae in atto di sonare il mandolino. Questo Razullo qui è un servo sciocco, goffo, mangione, timido, gobbo per giunta; ed ha riscontro con quel buffone dello stesso nome che fa la delizia del popolino la notte di Natale , nel dramma popolarissimo *Il vero lume tra l'ombre ovvero la Nascita del Verbo Umanato*. Ha il soprannome di *Saccodebobba*, e aiuta Cianniello nella speranza d' averne un buon pranzo. — La mia pancia, egli dice, piena

... de carn' e trippa,
De grieco e de guarnaccia,
Spero de mme la fa'.

Va priesto, curre, allippa,
Scompìmmola sta caccia,
P'avè' da taffejà'.

Nel 1711 si rappresentò ai Fiorentini *La Cianna*. Anche qui, nella prefazione, si dichiara all' amico lettore: « Sta « commeddeja s'è motata poco manco de tutta p'agghiustàrese « a lo prùbbeco, ed è stat'abbesuogno che l'autore se fosse « servuto de mut'àreje che stanno a n'àutra commeddeja, por- « zì fatta da isso, non sulo pe da' sfazejone a chi ll'ha com- « mannato, ma pecchè lo tiempo curto ha boluto accossì ». [1]

L'azione si svolge in via Taverna Penta.

Capetà Lucacchio Sferrone, vestito da *pollecenella*, insieme con due altri mascherati, viene a cantare una canzonetta sotto la finestra di *Cànneta*, nella via Taverna Penta sopra Toledo. Nello stesso tempo *Ferrante*, mascherato da zingara, con altri due mascherati, viene a cantare una serenata a *Cianna*, che abitava quasi dirimpetto a Cànneta. Lì sotto c'era la taverna di *Peppo*, una delle più affollate, che restava aperta fin tardi. Il tavernaio, annoiato di quei miagolii, esce fuori con cattive intenzioni e fa allontanare i due spasimanti. Ma Lucacchio dopo poco ritorna, e chiama la bella alla finestra. La moglie, *Dianora*, che gli era sempre dietro le spalle perchè lo sapeva un poco di buono, lo sorprende;

[1] *La Cianna, commeddeja pe museca de* COL' ANTUONO FERALINTISCO, *pe lo Triato de li Shiorentine, 'nchist'anno 1711; addedecata a l'Autezza Serenissema de la segnora Maria Matalena Prencepessa de Croy, Duchessa d'Aurè e Prencepessa de S. Empiro.* 'N Venezia, 1711, pe l'arede de Casparro Stuorto. Se vènneno a la poteca de Ciccio Ricciardo a la Fontana de Medina. La museca è de chillo stisso c'ha fatto la primma.

e tra loro due ha luogo una di quelle scene violenti di gelosia, a cui già abbiamo assistito nel *Patrò Calienno*.

Lucacchio è tipo di smargiasso: spaccone, spendaccione, femminiero, parlatore elegante.

Comme? Non saje che quanno
Parlo d'arme e d'ammori
Vò la frase adoprando
Più scelta e netta de' Toscani autori?

Tuttavia Cànneta si cura poco di lui, innamorata com' è di Ferrante, che invece non pensa a lei. Una volta questa Cànneta si veste da zingara, per pigliare all'amo Ferrante; ma non le riesce. Fa un altro disegno: invita Cianna a venire a casa sua, con la lusinga di procurarle un abboccamento con Ferrante; ed essa invece va in casa di lei, dove le riesce d'adescare l'innamorato. Intanto Peppo, credendo di trovar Cànneta, entra dov'è Cianna; e vi càpita anche Lucacchio, travestito da donna. Avviene uno scompiglio: Ferrante scappa, Cànneta grida, Cianna mette alla porta Peppo, Lucacchio scappa in soffitta e vi si trova rinserrato. Corre gente, tra cui Dianora, e sopraggiungono gli sbirri. Lucacchio s' affaccia a un finestrino per vedere che accade. Lo scorge la moglie, e manda gli sbirri lassù a ricercarlo. Per non dar esca alle male lingue, Cianna s'acconcia a sposare Peppo, e Ferrante Cànneta. A questo groppo finale l' autore dà il nome di *gliuòmmaro*, gomitolo.

E lo *gliuòmmaro* è una caratteristica di questo poeta. L'azione s' aggomitola, perchè poi possa snodarsi in una catastrofe inaspettata. Anche nella commedia esaminata dianzi non mancava lo *gliuòmmaro*: s' aggrovigliava e sgrovigliava

alla festa sul Ponte. L' intrigante è sempre o un servo o una donna scaltra: nei *Viecchie coffejate* è Cianniello, nella *Cianna* è Cànneta.

Al nome di *gliuòmmaro* si corre subito colla mente a quelle composizioni del Sannazaro che portano lo stesso nome.

Giambattista Crispo da Gallipoli, nella *Vita di M. Jacopo Sannazaro,* scritta nel 1593 e ripubblicata innanzi al primo volume delle *Opere volgari* di quel poeta (Bassano, 1783), narra: « Ed essendo quel principe (Federico, se-« condogenito di Ferrante I) vago molto di rappresentazioni, « o se dir vogliamo giocosi spettacoli, simili alle antiche sa-« tire, ed in essi di nuove invenzioni, diede al Sannazaro « occasione di esercitarsi in que' primi anni in cose piace-« voli, ed a quel signore non poco grate. Nè pur oggi è « fatto antico in Napoli, fra gli altri suoi componimenti, uno, « detto dal volgo di essa città *Gliomero,* nome conveniente « all'Opera in cui si raccolgono tutte sentenze e voci goffe « del parlare antico napoletano, con digressioni molto ridi-« cole, segni non oscuri della fertilità dell'ingegno di esso « poeta ». E Giovanni Antonio Vulpio, nelle cui mani il Galiani suppose fosse il manoscritto degli *Gliuòmmeri,* parafrasava così questo brano della Vita del Crispo: « Prae ce-« teris autem pöeseos generibus, regium adolescentem specta-« cula illa capiebant quae veteres mimos quodammodo sali-« bus et jocis exprimerent: quapropter Sannazarius, ut erat « ingenio ad excogitandum promptissimo, novis lepidisque fa-« bulis fingendis docendisque, ei quotidie gratior acceptior-« que fiebat. Proavorum temporibus, adhuc in manibus erat « libellus quidam a Syncero exaratus, facetiarum ac festivi-« tatis plenissimus, quem vulgus neapolitanum *Gliomerum* ap-« pellabat: in eo scilicet collecta erant rudia et obsoleta

« verba, argutae item brevesque sententiae, quae olim popu-« lari sermone jactabantur: his auctor multa ridicula addide-« rat de suo, ut qui opus legissent, ab ingenioso doctoque « homine profectum, haud temere suspicari possent ». A questo luogo l' erudito belga Pietro Vlamingio pone la nota: « Hunc libellum extare manuscriptum Neapoli vir illustris-« simus et reverendissimus Justus Fontaninus literis suis ami-« cissimis mihi significavit » [1]. Il Galiani, senza conoscere di questi componimenti altro che quello dettone dal Crispo, dal Vulpio e dal Vlamingio, assevera che essi sono « il più antico monumento della commedia buffa rimata e messa in musica » [2]. Pietro Napoli-Signorelli aveva supposto che fossero « un viluppo che si scioglie ridicolosamente »; ma più tardi, avendo avuto occasione di vedere un codice membranaceo della Biblioteca de' Teatini dei SS. Apostoli, contenente le canzoni d'un nostro poeta del secolo decimoquinto, Francesco Galeota, vi trovò una *Frottola a lo illustrissimo signor D. Federico, in gliomaro,* e s' avvide che essa non aveva nulla di drammatico [3]. Tra i moderni, A. de Treverret, con molta disinvoltura, esprime il proprio rincrescimento per non essere riuscito ad aver tra mani *l'opuscule bien rare,* dove, secondo lui, erano stati pubbli-

---

1 JACOBI *sive Actii Synceri* SANNAZARII *Poëmata*; Bassani, MDCCLXXXII.

2 *Del dialetto napolitano;* Napoli, Mazzola-Vocola, 1779, p. 114.

3 *Vicende della coltura delle Due Sicilie, dalla venuta delle colonie straniere sino a' nostri giorni, di* PIETRO NAPOLI SIGNORELLI *napoletano, professore emerito di critica diplomatica nella R. Università di Bologna; dedicate alla Maestà di Annunziata Carolina di Francia regina delle Due Sicilie. Seconda edizione napoletana.* Vol. III e IV; in Napoli, 1811.

cati *li gliuòmmari*! [1] E Francesco Torraca, avendo ricuciti insieme i brani tramandatici dal Galiani, dal Signorelli e dall' Ab.***, delle farse di Pietrantonio Caracciolo, osserva: « Fors'anche sarebbe ora meno difficile immaginare cosa fossero i *Gliòmmere* di Jacopo Sannazaro » [2].

L'incontrare ora il nome *gliuòmmaro* per indicare il viluppo d' una commedia, rende se non altro meglio possibile intendere il significato del vocabolo. *Gliuòmmaro* vuol dire intrigo di avvenimenti, arruffio: « Maje lo gliuòmmaro non se po' sciogliere, Si lo capo nn'arrive a trovà' » (*Cilla*, II, 27). — « Jammo a sbroglià' sto gliuòmmaro » (*Ibid.* III, 16). — « ...Io de lo gliuòmmaro Da ccà pegljaie lo capo » (*Cianna*, III, 21). — « Sto gliuòmmaro 'mbrogliato

[1] *L'Italie au XVI siècle, par* A. DE TREVERRET. Paris, Hachette, 1877; p. 337. « Cet opuscule est bien rare aujourd'hui, et je confesse avec regret ne l'avoir pas lu ».

[2] *P. A. Caracciolo e le farse cavaiole;* nel *Giornale Napoletano di filosofia e lettere,* N. S., a. I, vol. I, fasc. 2, p. 190. E cfr. del Torraca medesimo: *Jacopo Sannazaro, note;* nella *Cronaca del Liceo Vittorio Emanuele* di Napoli, 1879. — Nel 1837, RAFFAELE LIBERATORE scriveva in un articolo, *Del dialetto napolitano* (negli *Annali Civili del regno delle Due Sicilie,* vol. XIV, fasc. XXVII, maggio e giugno 1837): « Sannazaro, altrettanto virtuoso cittadino quanto esimio poeta, non vergognò di sacrificare alla Musa napolitana. Ma poichè fu Talia la sua musa, noi della farsa intitolata lo *Gliomero* (il Gomitolo) ragioneremo, quando che sia, in un articolo separato, che ci proponiamo di consacrare al Teatro napolitano, onde riunire in un gruppo le nozioni relative ad una parte sì importante della nostra letteratura ». Ma oltre il nome, che cosa n'avrebbe il Liberatore saputo dir di più? — Credo che, dopo ch'io scrissi queste righe, la questione degli *Gliommeri* abbia fatto qualche progresso; ma nel ripubblicarle, qui dove sono, lontano dai miei libri, non m'è dato di verificare.

Pare che nce ha cantato la cornacchia » (*L' Aracolo de Dejana*, II, 21). Si dovrebbe argomentarne che li *gliuòmmari* del Sannazaro fossero delle commediole d'intreccio. Ma è possibile che ne scrivesse l' autore di quella *farza* recitata il 1492 in Castel Capuano, ch'è una fredda allegoria? Che il Sannazaro, proponendosi lui di far ridere, si risolvesse a ritrarre qualche scenetta popolare viva?

Ma torniamo al Tullio.

Una delle sue migliori commedie fu rappresentata ai Fiorentini nella primavera del 1717, col titolo *Lo finto Armenejo* [1]. La musica è di Antonino Orefice. — *Tore*, figlio d'un ricco mercante napoletano, durante un viaggio a Barcellona, fu dal cattivo tempo sbattuto contro gli scogli del golfo del Lione, ed egli solo, tra quelli ch'erano a bordo, potè salvarsi. Raccolto da alcuni pastori, restò presso di essi infermo circa un anno. A Napoli lo piansero per morto, tanto più che *Cicco Truono*, rivale in amore di Tore, ne provava la morte con false lettere. *Rita*, l'innamorata, lo pianse anch' essa, ma dopo un poco si diede a filare un nuovo amore con *Titta*, amico di Tore. Non fu corrisposta, perchè Titta era cotto per *Tella*, sorella di Tore. Il quale intanto, ristabilito, s'imbarca per Napoli, e a Gaeta s'incontra con l'amico Titta. Da lui sa degl'inganni di Cicco Truono e dei nuovi

[1] *Lo finto Armenejo, commeddeja del* COL' ANTUONO FERALINTISCO, *posta mmuseca da lo seg. Antonicco Arefece, da rappresentarese a lo Triato de li Shiorentine 'ncbesta primmavera dell'anno che corre 1717; addedecata a l'azzellentiss. seg. lo segnore Conte Werrico de Daun, Prèncepe de Tejano e Becerré e Capitaneio cennerale de sto Regno de Napole.* A Napole, pe Mechele Loise Muzio, 1717. Co lecenzeia de li Superiure. Se venne sotto la 'Nfermaria de S. M. de la Nova.

amori di Rita; e pensa di venire a Napoli in incognito.

È notte inoltrata, e siamo sulla marina di Napoli. Cicco Truono, armato di *zaffeione*, e il suo servo *Colarienzo*, armato di sciabola, montano la guardia per impedire il contrabbando. Vedono accostarsi silenziosamente un *caìcco*. Col noto coraggio de' *guappi*, cominciano a tremare.

Nisciuno che se frìcceche,
Ca v'abbampo de fuoco!

grida Cicco, nascondendosi in un canto.—Sono Turchi!,— esclama atterrito Colarienzo. Non sanno che fare, e fuggono riparandosi l'uno dietro l' altro. Nel caicco venivano Titta e Tore vestito da armeno. Essi si fermano poco sulla scena; mentre che i due guardiani rimangono a tremare. Entra *Fabbio* fumando, e Cicco e il servo, nel veder brillare il fuoco della pipa, si dànno a gridare più forte.

Tore e l'amico, fatto giorno, si mettono in giro; e Tore fa innamorare di sè sua sorella Tella. Siamo perfettamente nel caso dell'idillio di Mosco: Tore ama Rita, Rita Titta, Titta Tella, Tella prima Cicco e poi Tore; di più Fabbio ama la vecchia Popa, questa Cicco, e questi Tella e Rita: e a ognuno di loro è in odio il proprio amante. Tore e Titta scorgono Rita alla finestra.

Titta — No la vi'? veccotèlla!
Tore — (Oh fata mia! ch'è fatta assaje cchiù bella!).
Rita — Oh! Titta mio.... (Ajemmè! chi è chill' autro?)
Ne Ti', chisso chi è?
Mme pare justo Tore!
Titta — Chist'è Armènejo,

Ch'è benuto co mico,
Ed è stato de Tore buon amico.
Rita. — Nè?
Titta — E ll'ha bbisto porzì
Quanno se nne pigliatte li scarpune [1].
Tore — Vistu, sagnura, sì.
Rita — Via mo', no cchiune!
Tore — (Se nn'affrije! che contiento!)

Rita prega che si muti discorso: perchè attristarsi?, essa dice, parliamo di cose allegre! E intavola un discorsetto dolce con Titta. Tore se ne rammarica, e grida:

Tore — E a Tura non pinzàra?
Rita — Ah, si Armenejo mio bello,
Non fa sso musso stuorto!
Che me l'aggio da frìjere no muorto?

Pure Tore, a forza di buon volere, riesce a raccontare la sua storia dolorosa, conchiudendo che il povero Tore

È, Rita 'm bucca, mortu, puvirettu!

La ragazza è per venir meno a tale racconto; pure si fa forza, e domanda:

Rita — Mo' sarrà fatto cènnere?
Titta — E che nce vuoje qua' zingaro?
Rita — Mbe', che serve cchiù a chiàgnere?
Che serve cchiùne a remmenà' sta pasta?

---

[1] « Pigliar gli scarponi » vuol dire « morire ».

Lo cielo ll'aggia 'n gròleia!
Ll'aggio chianto sopierchio, e chesto abbasta;
Nn'è lo ve', Titta bello?

Ed eccoci allo *gliuòmmaro*. I due amici s'accordano di chiedere ciascuno in moglie la donna da cui è amato, per poi amichevolmente scambiarsele. Ma Cicco Truono fa andare a vuoto questo disegno, dando a credere che quei due erano turchi, desiderosi di sposare le giovanette solo per arricchirne il serraglio del Sultano. Tore si ricorda in buon punto d'una chiave segreta, che aveva quando faceva all'amore con Rita. La ritrova, e con essa riescono a sprigionare le ragazze, e a svignarsela insieme. I parenti delle giovanette le piangono come perdute, e Cicco, al solito, dice le sue spacconate. Ma ecco che entrano Tore vestito degli antichi abiti, conducendo a braccetto l'amata Rita, e Titta con Tella. Fabbio riconosce il figlio; Cicco confessa d'essere stato, per gelosia, un falsario, e gli è perdonato; Popa dà la mano a Fabbio; e con un canto di gioia si dà fine alla commedia.

Il travestimento delle innamorate in zingare costituisce il nodo dell'altra commedia, *Le ffente zìngare*, rappresentata a' Fiorentini nell'autunno del 1717 [1]. È situazione che trove-

[1] *Le 'fente zingare, commeddeja de* COL'ANTUONO FERALINTISCO, *posta 'mmuseca da lo seg. Antonicco Arefece, da rappresentarese a lo Triato de li Shiorentine, 'ncbist'autunno dell'anno cbe corre 1717; addedecata a l'azzellentissima segnora, la segnora Maria Barbara d'Erbestein, Prencepessa de Tejano, Contessa de Daun, e Beciarreggina de sto Regno de Napole.* A Velletri, 1717. Co llecienzeja de li Superiure. Se venne sotto la 'nfermaria de S. M. la Nova, e a la Fontana Medina. — La commedia fu ripresa allo stesso Teatro nel 1724, con musica di Leonardo Leo, e con qualche scena nuova. Dei mutamenti si dà ragione in una prefazione in isdruccioli.

Uh, n'autra cosa, te', t'aggio da dicere;
Zoè ca si sto libro tu, lejènnolo,
No nce la truove tutta chella sèmmola
De chi cerniette cheste *Fente Zingare*,
Non è stato qua' fino a lo sproposeto,
Zoè pe fa lo masto o pe' corrèjere
N'ommo ch'è 'n fra ll'addotte azzellentìssemo,
Ma schitto ca lo tiempo mo a chi rèceta
Non è chillo de tanno, e addove agghiògnere
E addò cagnare è stato necessàrejo,
Tutto s'è fatto, ma co la lecienzeja.

remo ripetuta fino alla sazietà nei libretti posteriori. Fermandoci su questa commedia, potremo stabilire un confronto tra la maniera del Tullio e quella del Mercotellis.

Si tratta di una *Carmosina*, che innamoratasi d'un caporale di birri, se ne fugge con lui; ma il birbo la pianta dopo averla resa madre. La poverina, non potendo più nè tornare a casa nè restare in paese straniero, s'associa a una compagnia di zingari, e andando in giro, viene a sapere che il marito si trova come caporale degli sbirri, sul Vomero. Carmosina era appunto nativa del Vomero, dove vivevano ancora i fratelli; e va, accompagnata dal figlio *Chiarchia*. A Pietrabianca incontrano una povera orfana, *Cianna*, anch'essa tradita da un ortolano a nome *Pippo*, che ora si trova sul Vomero ed è per pigliare in moglie una *Palomma* nipote di Carmosina. Consigliata da costei, Cianna si traveste da zingara, e vanno insieme sul Vomero.

L'intreccio è tal quale quello del *Patro' Tonno* del Mer-

cotellis. Solo che qui invece di una, son due le donne tradite, e di esse una ha un figlio. Ma questo figlio, che parrebbe introdotto per dar occasione a qualche scena più drammatica, è invece uno sciocchèrello, buono a nulla.

Carmosina si presenta al marito Titta, ma questi la scaccia con brutti modi. Essa allora ritorna accompagnata dal figlio; ma non ottiene migliore effetto, chè quegli la scaccia lo stesso, e trattiene con sè il figlio per insegnargli l'arte del birro. Carmosina non è però ingenua come Rita, che abbiamo sentita nel *Patro' Tonno* rispondere affettuosamente agl'insulti del marito. Essa medita una vendetta, mettendo in pratica le arti di fattucchiera che, come zingara, conosce. Queste fattucchierìe ricordano quelle della nutrice negl'intermezzi dei melodrammi serii. Qui son messe per poter fare lo *gliuòmmaro*.

L'altra tradita, la Cianna, rassomiglia meglio alla Rita: è ingenua e buona, così che, anche tradita, non osa nè mormorare nè tramare contro l'ingrato Pippo; e se non fossero i suggerimenti di Carmosina, tollererebbe che egli sposasse la nuova amante, pur di non dargli dispiacere. Di lei s' innamora mezzo Vomero e, tra gli altri, anche Capora' Titta. Carmosina le dà una rosa incantata, perchè la faccia odorare a costui, e ne prepara un' altra per Pippo. L'odore di quel fiore faceva vaneggiare. Carmosina, ottenuto l'effetto, sorride di compiacenza; ma la povera Cianna, nel vedere il suo Pippo ridotto in quello stato, quasi dà di volta anche lei. Getta via gli abiti di zingara, e si vuole ammazzare:

Oh mamma, e chi pò cchiune
Vedèrelo patì'? 'Nnanze vorria

Che Pippo fosse sano,
E no mme curarria
Che ll'avesse Palomma!

Col riprendere la ragione, i due cattivi mariti si mostrano anche pentiti, e ben disposti a sposare la donna tradita.

La differenza tra il *Patro' Tonno* e *Le ffente zingare* sta nella diversa intensità del colorito. Il Mercotellis rimane sempre nel vero, e fa nascere il dramma dalla esatta rappresentazione degli avvenimenti e dei caratteri, senza quasi aggiunger nulla di proprio. Invece il Tullio, pur movendo dal vero, s'abbandona poi alla fantasia, e sovrappone colori a colori, cadendo spesso nell' artefatto. La sua maniera tuttavia, se meno accetta a noi, era dai contemporanei preferita. L'impresario Salvatore Toro s'augurava gran concorso alla rappresentazione delle *Ffente zingare*, appunto perchè nella commedia era qualcosa d'eroico; e diceva alla viceregina Maria Barbara d' Erbestein: « Si mbe' se tratta de na « commeddeja a lengua nosta e de personagge de vascia « mano, nce trovarrite porzì quaccosella d'aròjeco e de spe- « retuso pe tellecà' lo genio » [1].

Lo *Finto Armenejo* e le *Ffente zingare*, insieme con un'altra commedia rappresentata ai Fiorentini nel carnevale del 1718, col titolo *La fenta pazza co'la fenta malata* [2],

---

[1] Col tempo, però, pare che il Tullio avesse a ricredersi; chè nella prefazione allo *Viecchio avaro* (1727) dice: « essennose canosciuto ca rêsce « muto meglio la tela ('ntennennose de le commeddeje pe' mùseca) quanno « non è troppo 'mpeccecata la tramma ».

[2] *La fenta pazza co la fenta malata, commeddeja del* COL'ANTUONO

costituiscono una specie di trilogia. Lo dichiara il dottore *Luccio Paccone* al lettore della *Fenta pazza*. « Te dico « sulo », scrive, « che baje conzederanno no poco sto bello « trèpeto che t'ha fatto Col'Antuono nuosto, co li piede de « tre manere; azzoè: co la primma commeddeja (che fuie « lo *Finto Armenejo*) t'ha fatto a bedere comme se scrive « all' uso lazzarisco; co la seconna (che fujeno le *Ffente* « *zingare*) t' ha fatto a canoscere ca porzì 'n lengua napo- « letana se ponno fa' cose che hanno de l'aròjeco e de lo « nobbele; e co sta terza (ch'è la *Fenta pazza co la fenta* « *malata*) te fa a bedere comme se fanno le commeddeje « grazejose e redicole, senza nesciun'affesa de la modesteja. « E si mme volisse dicere ca se nn'è ghiuto fente fente, « te responno ca ccà se vede la fenezza de lo 'nciegno, « ca 'ntra le fenzejune ha saputo far addavero ».

La situazione fondamentale della *Fenta pazza* è tra le più comuni, e già svolta altrove dallo stesso Tullio. Lascio la parola all' autore. « Dice ch' era na vota a Soccavo », egli narra nell'Argomento, « na pareglia de vecchie vìdole, « parzonale tutte duje, uno chiammato *Ambruoso Rapuòn-* « *zolo* e ll'àuto *Marcone Nièspolo*. Avevano chiste na figlia « femmena ped uno, tutte doje zetelle zite: chella de lo « primmo chiammata *Cannetella*, e *Dejanella* se chiammava « chella de ll'autro. Avea puro Ambruoso na sora carnale,

---

FERALINTISCO, *posta 'mmuseca da lo segnore Antonicco Arefece, da rappresentàrese a lo Triato de li Shiorentine 'n chisto carnevale de ll' anno nuovo 1718; addedecata a l'azzellentissemo segnore lo segnore Conte Werrico de Daun, Prencepe de Tejano e Becerrè e Capetanejo cennerale de sto Regno de Napole.* A Velletri, 1718.... Se venne sotto la 'Nfermaria de S. M. la Nova e a la Fontana Medina.

« vèdola porzì, femmena attempata, ch'avea nomme *Pre-* « *zejosa Rapuònzolo*, la quale era 'nnammorata corresposta « de Marcone Nièspolo; e quanno stea già pe fàrese 'ntra « de lloro lo matremmònejo, venne no schirchio a li buone « vecchie de s' accocchià' tutte duje co na cosa fresca e « tennerella, e perzò resorvettero de se piglià' uno la figlia « de ll'autro. Che nce potèano fa' le scure figliole? Se nce « chiajetàjeno na mascella, sciccànnose e chiagnenno a bita « tagliata; ma li viecchie, che s'erano puoste 'nsàuto e stè- « vano 'ngarzapellute nfi' a ll'uocchie, no le facettero valè' « manco no chiallo; e co l'autoretate paterna le costregnèt- « tero, le poverelle, a scenneresenne sto bello paro de ve- « lòcciola, cod acconzentire pe forza a chille negrecate ma- « tremmòneje. Avuto sto conzenzo li viecchie, che fuje ped « isse no trasoro de gusto e de docezza, dèttero subbeto « de mano a strègnere le nòdeca; e tantocchiù pecchè Pre- « zejosa, la sora d'Ambruoso, facea fuoco e fortura pe lo « brutto tratto de Marcone, che ll' avea scartata comm'otto « e nove. Chiammàjeno perzò na matina de festa l'abballe « e li suone, e 'nnanz 'a la casa d'Ambruoso, pe sta' cchiù « sciambrate, s' assettàjeno li viecchie e le figliole, pe fa' « no poco de scialamiento, e pe 'nguadejàrese 'ntra de lloro. « Ora nc' erano duje giuvene de la Renella, porzì parzo- « nale, uno chiamato *Fonzo Cocummaro*, fammuso 'mpro- « vesante, e ll'auto *Micco Spalatrone*, azzellente sonatore « de trejòbbeca a taccone [1]. Chiste, ch' erano sòlete de se

---

[1] Tiorba che si sonava con un pezzo di suola di scarpa, come il colascione.

« ghi' peglianno gusto sonanno e cantanno pe chille luoche « vecine, jònzero a Soccavo 'n tiempo che se stèvano fa- « cenno sto bello paro de matremmòneje. E pecchè lloro « erano ammice de li viecchie, e sapevano porzì le figliole, « de muodo che Dejanella avea avuto sempe gènejo a « Fonzo e Cannetella a Micco, commetàte da li viecchie, « se mettèttero a sonare e a cantare; e 'ntra sto miezo, « crescènnole l'ammore mmiezo a le figliole, muòppeto porzì « da la compassejone de no le bedè' annegrecate co chille « vecchiumme, conzertàjeno 'ntra de lloro duje de guastà' « li matremmòneje ». E consigliarono alle giovanette di fingersi l' una pazza e l' altra malata. Così il matrimonio coi vecchi rimase sospeso. Poi la vecchia Preziosa fa vestire Fonzo da medico e Micco da correttore di pazzi, ed essi dicono d'esser venuti da Napoli a curare le inferme. Dànno ricette, spiegano le malattie... Tutto ciò per guadagnar tempo, e impedire che i vecchi chiamino veri medici. Finalmente, quando loro par giunto il buon momento, si presentano ai vecchi con le ragazze sotto braccio, e si dichiarano mariti e mogli.

Fra un atto e l' altro della commedia, sono anche due scene a guisa d'intermezzo. Esse sentono di posticcio, e il prelodato dottore Luccio Paccone che n'ha coscienza, s'affretta a dar ragione della strana novità. « Te dico porzì ca « nce vedarraje int' a sta commeddeja na parte soperchia, « la quale se nc'è posta pe li commannamiente de cierte « perzonagge de ciappa, che ponno commannare, c' hanno « avuto gusto de fa' vedere e sentire 'ncoppa a lo triato « na figliolella prenzepejante, che creo ca non t' aggia a « despiacere. E perzò se so' fatte no paro de 'ntramezzuole « da lo stisso autore de la commeddeja, e se so' puoste 'n

« museca da lo stisso Arefece nuosto » [1]. Questa giovinetta principiante era la Marianna Monti, che divenne poi celebre.

Non mi fermerò più a lungo intorno a codeste commedie del Tullio di genere spiccatamente buffo. Son sempre le stesse scene, più o meno differentemente intrecciate, più o meno mosse. È una maniera, dove i travestimenti son portati all' apice dell' inverosimile, e li *gliuommari* s' ingarbugliano maledettamente. Così negli *Stravestimiente affortunate* [2], nella *Vecchia trammèra* [3], nella *Cilla* [4]. Nelle *Pazzie d'ammore* [5] e nello *Viecchio avaro* [6] ci pare di scorgere la stanchezza dell' autore: vi abbondano le scene oziose, e non v' è nulla di nuovo o di veramente notevole. Nello *Viecchio avaro* non si parla solo il dialetto, ma qua e là ricorre un italiano trapuntato di forme dialettali; cosa che il Tullio dice d'aver fatto già l'autunno precedente, nella *Donna Vejolante*, libretto che non m'è riuscito aver tra mani.

Le commedie pastorali-eroiche del Tullio son due: *La*

---

[1] Nell'esemplare che ho tra mani, è aggiunto manoscritto un terzo intermezzo, dopo la XII scena del III atto.

[2] Rappresentata al teatro dei Fiorentini il novembre del 1722, con musica di Giampaolo di Domenico, virtuoso di camera della Duchessa di Laurenzana.

[3] Rappresentata al Teatro Nuovo « de 'ncoppa Toledo », nel 1732, con musica di Antonino Orefice e Leonardo Leo.

[4] Stampata a « Vineggia per Gio. Prodotti », ma senza data. La musica è del dottor Michel'Agnolo Faggioli, e da lui dedicata a don Giuseppe Michele Macaya, « segretario de Jostizia de lo Regno de Napole ».

[5] Rappresentata a' Fiorentini la primavera del 1723, con musica di Cola Melfiche, « masto de cappella de la cetà de Polena ».

[6] Rappresentata a' Fiorentini nel carnevale del 1727, con musica di Giuseppe di Majo,

festa de Bacco (1722) e l' *Aracolo de Dejana* (1725). Ci si trasporta nel regno dei sogni, quando correvano ruscelli di latte. Nella *Festa de Bacco* [1] siamo nelle amene campagne tra Soccavo e Pianura, al tempo in cui erano popolate di ninfe, di pastori e di sacerdoti. È la stagione della vendemmia, e si celebra una festa a Bacco. Vi conviene gente dei due villaggi, tra cui varie coppie d'amanti. L' azione è costituita di complicazioni d'amori, di gelosie, di rivalità, di dichiarazioni, di rifiuti, di tradimenti. Si risente qua e là la *Rosa* del Cortese e le altre pastorali vernacole o letterarie, non mancando gl'innamorati che si precipitano o vogliono precipitarsi dalle rupi, e quelli che si travestono coi panni dell' altro sesso. È tutto un tripudio amoroso; e vi si parla un dialetto tutto frizzi, sorrisi, maliziette, civetterie. Una vaga Soccavesina dice a un amico, assai vezzosamente, come s' ha a spiegare la ritrosia d' una sua compagna. Egli l' ascolta con molta edificazione, e quando ella ha finito, esclama (a. I, sc. 17):

Mafrone — Mm' haje dato proprio gusto;
Te vorria da' n'abbraccio: veccotillo,
Ca nce haje cuòveto justo!
Perna — Crejanza no tantillo!
Fegliù, n'abbraccio a mme? Chesta è trestizeja!

---

[1] *La festa de Bacco, commedeja de* COL'ANTUONO FERALINTISCO, *posta 'n museca da lo qu. Lionardo Vinci, da rappresentàrese a o Triato Nuovo a l'autunno dell'anno cbe corre 1732; addedecata all' azzellentissemo segnore D. Loise-Tommaso Raimunno Conte d' Harrach, Viciarrè e Capitaneio cennerale 'n chisto Regno de Napole.* A Napole, MDCCXXXII, con licenza de' Superiori. Fu rappresentata la prima volta ai Fiorentini, l'autunno del 1722.

Mafr. — Chiano, ched haie?
Per. — Ched haggio?
Mafr. — Ched è? Senza malizeja,
Io te lo volea da' pe' beveraggio.
Per. — Vattenne, presentuso!...
Mafr. — Via mone....
Per. — Facce tuosto....
Mafr. — Ch'è stato?
Per. — Schefenzuso....
Mafr. — No cchiù; stammo a lo nuosto;
Aggio abburlato: ascota....
Per. — Lo buoje dìcere cchiune?
Mafr. — Arrassosia!
Per. — Orsù te la perdono pe' sta vota.

L'*Aracolo de Dejana* [1] ha molto minore vivacità.

La tragicommedia intitolata *La Locinna* (1723) [2] è qualcosa di più ricco, di più immaginoso, e di più artificiosamente pastorale. L'autore non sa lui stesso che cosa pensare di

---

[1] *L'Aracolo de Dejana, commeddeja boscareccia de* COL' ANTUONO FERALINTISCO, *da rappresentarese a lo Nuovo Triato de Monte Cravàrejo, pe lo carnevale 1725; posta 'n museca da lo segnore Checco Corradino, addedecata a l'amenentissimo segnore lo seg. Cardenale Mechele Federico d'Althann, Vecerrè, Luocotenente e Capitanejo cennerale 'n chisto Regno de Napole.* Napole, MDCCXXV; a spese de li 'mpressarie, e se vènneno a Toleto, a la Lebbraria de Parrino.

[2] *La Locinna, traggecommedeja de* COL'ANTUONO FERALINTISCO, *da rappresentarese a lo Triato de li Shiorentine, 'nchisto autunno de ll'anno che corre 1723; addedecata a l' azzellentissemo segnore lo segnore Conte Carlo d'Althann, degnissemo nepote de so' Amenenzeja lo segnore Cardenale Mechele Federico d' Althann, Veciarrè, Luogotenente e Capetanejo cennerale 'nchisto Regno.* A Napole, MDCCXXIII; a spese de lo 'mpressareio.

codesta sua composizione. « Sta vota », scrive nella prefazione, « ammico lejetore, vedarraje n' ircociervo pe' parte « de na commeddeja, zzoè na schierchiarìa 'nzertata a no « cierto scherebizzo, che fanno na cosa a la 'nterlice, che « non se sa si è carne o pesce, si è cucco o viento. Sen- « tette lèjere l' autore lo livro de lo fammuso Jacovo San- « nazzaro, che parla de li costumme, juoche e zeremònie « de li pasture de chille tiempe de la Genteletate; chillo « de lo cavaliero Titta Guarino, che facette lo *Pastore* « *fido*; co ciert'autre cunte de chello che screvettero Vreg- « gìleio, e autre auture de la maglia antica; e 'nnamorà- « tese 'nfi' all' uocchie de tanta belle cose, le venette 'n « capo de fa' no marejolìcio 'norato co' ghìrene pezzo- « lejanno chello che le parette de potè' ghi' cchiù de me- « sciescia, pe nne stampà' no guazzabuglio a la pastoralesca « manera, 'n lengua napoletana; e chisto è chillo che lejar- « raje ccà dinto, si te vuoje piglià' sto fastidejo. 'Ncon- « zierto co' l'autore nce avimmo fatte e nce facimmo cierte « smascellate de riso, che non te dico niente, 'mpenzanno « ca s'ha da vedè' pe' Napole lo cchiù redecoluso zacca- « gnino de lo munno, pocca, otra a le pezze che l' autore « è ghiuto grancejanno pe le fa' lo vestito a quartiero, nce « nn' ha puoste ciert' autre de le soje, che non se sa de « qua' dejàschece de colore songo! 'Nzomma io tengo pe' « securo c'ha d'havè' cchiù allucche, càuce e scòppole, che « non pesa. Ma l' autore se nn'esce co no bellissemo sfar- « zetto, decenno: Ora è ghiuta già la botta; o buono o « tristo, lo fuoco se l'ha bisto; s'ha da vedè' si è pòrvera « o farina. Quanno maje àutro, dice isso, creo che pozza « dà qua' po' de sfazejone a li pajesane nuoste la spezeja « nova, si mbe' storta, che fuorze non se sarrà 'ntesa maje

« 'nchisto 'dejomma. Lo cielo te la manna bona, le respon- « niett'io; e chiudèttemo lo trascurzo ».

In verità, l'innovazione non è poi tale da meritare tutta codesta preoccupazione. Non era già tutta in dialetto napoletano la già ricordata *Rosa* del Cortese, imitazione popolaresca dell'*Arcadia* e del *Pastor Fido*?

La pastorella Locinna ha due amanti, dei quali, s'intende, riama uno solo. Le selve, dove è posta l'azione, furono infestate da un lupo; e non si riusciva ad ammazzarlo. Per animare i giovani all'impresa, per premio a chi uccidesse la bestia fu messa la mano della bella Locinna. Figurarsi i due rivali da che ardore sono invasi nel dar la caccia al lupo! Ed era da aspettarselo: il fortunato è *Serpillo*, il non riamato! Ha la corona d'alloro, gli applausi, i ringraziamenti; ma quando va per toccare la sospirata mano, Locinna gli volta le spalle. Non valgono le preghiere dei pastori a rimuoverla dal suo rifiuto. Si ottiene tuttavia di farle promettere, giurando per la Dea protettrice del bosco, che sarebbe andata in moglie al vincitore d'una sfida nel canto. Serpillo e *Armillo*, che così si chiamava l' amante corrisposto, cantarono. Armillo valeva di più, ma nella sfida Serpillo si mostra più valente, tanto può la passione amorosa! Locinna si rifiuta anche ora di mantenere la promessa. Sennonchè la crudele adesso vi è costretta da una legge boschereccia, pena la morte.—E muoio!,—esclama imperterrita la giovanetta. Appariscono intanto segni soprannaturali: un toro che vola per aria; una capra e un caprone che sull'ara, anzichè bruciare, avevan fatto un minuetto tra le fiamme, ed eran poi saltati via senza averne arso nemmeno un pelo! I pastori immaginano che siano segni dell'ira della Dea per lo spergiuro di Locinna, e s'affrettano a immolar-

gliela. Le allacciano i polsi, e processionalmente la conducono al rogo. I due amanti offrono sè stessi per calmare la Dea. Si estrae a sorte chi dei tre debba esser sacrificato; ma la sorte vuole che la vittima sia proprio Locinna. La si colloca sulla pira, e le si mette fuoco. Ma, oh portento!, la Dea apre la bocca marmorea, e grida: Ferma!

Tanta signe c'haje viste
Ll'haje avute pe triste, e non so' triste.
Lo fàuzo joramiento
Ha scanzato n'arrore:
So' Serpillo e Locinna frate e sore!

Patatràcchete! I matrimoni son belli e conchiusi; e la tragedia, ch'era imminente, sfuma in un'allegra baldoria.

Il Tullio scrive ancora due libretti di genere eroico-borghese. A lui, come ci fa sapere Salvatore Toro, impresario del teatro de' Fiorentini, si deve il merito, se è merito, d'avere scritta per primo una commedia per musica in lingua italiana comune. « In altra foggia », egli dice dedicando il *Gemino amore* al conte Werrico di Daun, « compajono in « quest'anno le commedie nel picciolo teatro de' Fioren- « tini. Son esse passate dall' idioma napoletano al toscano, « non già con azioni eroiche e regali, ma con successi do- « mestici e familiari, ne' quali, fra i personaggi sodi e ri- « dicoli, si spera che riesca egualmente piacevole e la so- « dezza e la lepidezza ».

Innanzi a questi libretti il Tullio ha messo il vero suo nome, senza anagramma, forse perchè li credette molto più degni degli altri scritti in dialetto. Ma valgono in verità assai meno. Il Tullio soffriva del male comune a tutti i nostri scrittori popolari, i quali solo allora credono di far

cose meritevoli di lode, quando scrivono nella lingua letteraria, scolorita, appresa a scuola. E come riesce buffa questa povera gente quando s'atteggia eroicamente e signorilmente; quando, per parlar bene, sproposita, per commuovere ed entusiasmare, ricorre a spade e pistole, a duelli e briganti, e mette in azione amanti o furibondi o languidi o bislacchi, e dame enfatiche e scipite!

Il Gemino Amore [1] e *Il Trionfo dell'Onore* [2] furono rappresentate a' Fiorentini nel 1718. Nella scena 1ª della prima commedia si sente « battimento di spade di dentro, « e poi vien fuori *Lavinia* in abito da viaggio, fuggendo, « timida e spaventata; ed in tanto siegue il battimento delle « spade ». Lavinia comincia:

Cieli! soccorso, aita!
Lassa, chi mi conforta?

---

[1] *Il Gemino Amore, commedia da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini in quest'autunno dell'anno corrente 1718, di* FRANCESCO-ANTONIO TULLIO, *posta in musica dal signor Antonino Orefice; consegrata all'eccellentissimo signor Conte Werrico di Daun, principe di Teano, Vice-Re e Capitan Generale in questo Regno di Napoli, ecc.* In Benevento, MDCCXVIII; a spese dell'appaltatore; e si vendono alla Libraria del Parrino a strada Toledo. Con licenza de' Superiori.

[2] *Il Trionfo dell'Onore, commedia di* FRANCESCO-ANTONIO TULLIO, *posta in musica dal cavaliere signor Alessandro Scarlatti, maestro della real Cappella di Napoli; da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini in quest'anno 1718; consecrata all'illustriss. ed eccell. signora la signora Barbara d'Erbestein, Contessa di Daun, Principessa di Teano, e Viceregina nel Regno di Napoli.* In Benevento, MDCCXVIII; a spese dell' appaltatore; e si vendono alla Libraria del Parrino a strada Toledo. Con licenza de' Superiori.

Flavio grida di dentro: « Vi costerà la vita! »; e *Còrbolo*, anche di dentro: « Vi sbudello, canaglia! ». Lavinia siede su un sasso ed esclama: « O Dio, son morta! ». Esce Corbolo « con spada nuda in mano »; e subito dopo Flavio, « in abito da viaggio, con spada nuda in mano, ferito nel braccio sinistro ». Lavinia « gli fascia la ferita con un nastro che si toglie dal petto », e Flavio geme:

Tocca da quella mano,
Si fa la piaga mia bella e gradita!

Ohimè quante ferite! Che lividor, che sangue! — E basti della prima commedia. Della seconda riporterò solo una scenetta comica. La servetta *Rosina* è un bel tocco di ragazza, che l'imprudente padroncina manda con un messaggio d'amore al mercatante *Flaminio*.

Fl. — Oh mia Rosina,
Belle guance di rose.
Ros. — Via, chè v'ho da parlar.
Fl. — Sì, mia carina.
Ros. — E sempre queste cose!
Voi mi scandalizzate.
Fl. — Ah no, mia bella
Di zucchero e cannella,
Che io....
Ros. — Quante parole!
Fl. — Che io per te, mio bene,
Già me ne vado in acqua di viole.
Ros. — Eh via! chè non conviene!
La padrona vi manda
Cento mila saluti....

Fl. — Eh! stiamo a noi;
Lascia questo da banda.
Ros. — Eh, che burlate voi!
Fl. — No, dolce mio diletto....
Ros. — Questo è contro il dovere....
Fl. — No, giglio mio fiorito,
Chè per te nel mio petto
Ho le viscere cotte, anzi biscotte....

Il Napoli-Signorelli, tra le quattro commedie che sole conosce di questo autore, conta per prima *Le fenziune abbentorate* del 1710. Per quante ricerche abbia fatte, a me non è riuscito di rinvenirla. Ho avuto bensì presente un libretto intitolato: *Li stravestimiente affortunate* [1]. I titoli paiono sinonimi, e non è improbabile che il Napoli-Signorelli abbia citato a memoria; tanto più che c'è un libretto del Trinchera del 1745 appunto col titolo di *Le fenziune abbentorate*. Tuttavia rimane la differenza delle date, essendo *Li stravestimiente* del 1722. Ma, a farlo apposta, anche su questo c'è da arzigogolare, perchè nelle date delli *Stravestimiente* è corso un errore tipografico. Nel titolo è detto: « da rappresentàrese a lo Triato de li Shiorentine 'n chisto mese de noviembro 1722 », e più sotto: « A Napole MDCCXII ». È vero che in nessuna delle due

---

[1] *Li Stravestimiente affortunate, commeddeja pe museca de* COL'ANTUONO FERALINTISCO, *da rappresentàrese a lo Triato de li Shiorentine 'nchisto mese di noviembro 1722; addedecata a so' Amenènzeia l'amenentissemo segnore Cardenale Mechele Federico de li conte d'Altann, Veciarrè e capetaneio cennerale 'n chisto Regno de Napole, MDCCXII* (sic). *E se danno da Recciardo a Fontana Medina.* La musica è di Giampaolo di Domenico.

s'arriva al 1710, indicato dal Napoli-Signorelli; ma nella prefazione al libretto, si dice che la commedia era stata fatta da tre anni, e anche la musica, ma non s'era potuta fino allora rappresentare per una certa picca del poeta. Sicchè da un 1712 si potrebbe rimontare indietro a un 1709 o 1710! Checchè ne sia, noto che la vera data degli *Stravestimiente affortunate* è quella del 1722. Il poeta dice al lettore: « No la trovarraje co chella stretta obbreca- « cazejone de desenenzeje a lo recetativo, comm' è sòleto « de scrivere l'autore; e chesto saje pecchè? Mo te lo dico « io: pecchè isso s'avea puosto 'n chiocca de no nne fare « cchiùne, e ll'avea neàto ad àutre; perzò screvette de sta « manera, co lo penziero de fa' a bedere ca nn'era cosa « soja ». Dunque fin allora il Tullio di commedie ne aveva già fatte molte, anzi n'era stufo: ciò che non poteva essere nel 1709, quando non si sa se egli avesse ancora cominciato a scriverne. E se volessimo ammettere per vera la data del 1712, poichè in quell'anno il poeta fece proponimento di non scriverne più, come metteremo a posto tutta la produzione posteriore? Per non dire che tipograficamente è molto più facile immaginare che dal numero in cifre romane MDCCXXII sia caduto un X, che un 1712 sia diventato un 1722.

III. Aniello Piscopo.

Di questo poeta non conosco se non tre sole commedie, e forse ei non ne fece altre. Sono: *Lo 'mbruoglio d'Ammore*, rappresentata con musica di Michele Falco nel teatro dei Fiorentini il 1717; *Lo cecato fàuzo*, data la prima

volta ai Fiorentini la primavera del 1719, con musica di Leonardo Vinci, e ripetuta di poi allo stesso teatro nel 1727, con nuova musica di Anastasio Orefice; e *La Lisa pontegliosa*, rappresentata anche ai Fiorentini, con musica di Giampaolo di Domenico, l'inverno del 1719.

Lo 'mbruoglio d'ammore [1] risente della maniera corrente. *Luccio* fu, bambino, rapito dai Turchi, e indi capitò nelle mani d'un capitano marittimo, di Vietri; il quale, morendo, lo fece suo erede. Padrone di sè, giovanotto, partì per Napoli, e per caso venne ad abitare vicino alla casa paterna, e s'innamorò della propria sorella. Ne nasce un certo intreccio, che si risolve da ultimo in una ricognizione. Tra i personaggi sono il servo mangione e il vecchio avaro, *lo viecchio allesenuto*. Questi vorrebbe aprire la bottega fin dalla mezzanotte, perchè,

> Si qua' parrella vene
> Pe' treccalle d'aulive o peparuole,
> Quanno trova serrato
> Non passa 'nnante, e perdo sta facenna.

Non si fa spazzolare il mantello per paura che se ne sciupi il pelo. Per sua disgrazia, ha una figlia da maritare, e da dotare..., se pure non troverà chi la pigli senza dote!

---

[1] *Lo 'mbruoglio d' Ammore, commeddia d'* ANIELLO PISCOPO, *posta 'mmuseca da Michele Farco; addedecata a So''zzellenzia lo segnore conte Werrico de Daun, Prencepe de Tiano ecc. Vecerrè e Capetaneio gennerale de sta cetà e regno de Napole; da rappresentàrese à lo Treato de li Sciorentine 'n chist'anno 1717.* A Velletri, 1717. Co llecienzeia de li Superiure. Se venne sotto la 'nfermaria de S. M. la Nova, e a la Fontana Medina,

Lavoro assai più considerevole è *Lo cecato fàuzo* [1]. Il Piscopo vi attua il concetto estetico « ca si be' la commed- « dia sia fatta pe' spassatiempo, nce ha da 'mparà' carcosa « de buono costumme, ca si no è na cocozza pazza, che « pare grossa da fora e ddinto non c'è niente ».

Siamo in una delle campagne presso Napoli. La giovane *Limpia* ha la sventura d'avere un marito vecchio, brutto, sordido, gelosissimo, che essa non ama, *Velardino* (Bernardino); e invece sente amore per un contadino suo coetaneo, *Ciullo*, che la riama. L'azione comincia con questa scena tra i due:

Limpia. — Che boglio avere cchiù? Te pare poco
Lo bbedèreme accanto no marito
Viecchio, geluso, e mo che s'è cecato,
Che sempe me vo' rente pe paura,
E me 'nfetta de tàtane e de strille?
E ddo' m'era stepata chesta sciorta!
Ciullo, sarria pe mme meglio la morta!
Ciullo. — Bellezza mia, non chiàgnere,
Ca me passe lo core co sto chianto!
Hagge pacienzia n'àuto ppoco, aspetta.
L. — E che boglio aspettare?
C. — Ca se rompa lo cuollo pe le ggrada!
E si isso non cade,

[1] *Lo Cecato fàuzo, commeddia 'mmùseca, da rappresentàrese a lo Teatro de li Sciorentine sta primmavera dell'anno 1719; addedecata a la llostriss. ed azzellentiss. segnora Barbara d'Erbestein, Contessa de Daun, Prencepessa de Tiano, e Bece-Regina de sto Regno de Napole.* Velletri, 1719. Con lic. dei Sup. Si vende da Francesco Ricciardi a Fontana Medina. — La musica è di Leonardo Vinci.

Te le faccio pigliare no sommacco,
Che po' s'aggia d'auzare co no sacco.
Quann'è muorto, te 'nguadio e la fenimmo.
L. — Comme l'haje ditt'a a primmo!
Ebbe', te pare buono ch io me 'nguadio
Chi m'accide marìtemo? Che dice?

Il vecchio geloso, per meglio sorvegliare la moglie *Limpia* e la figlia *Martella*, natagli da una prima moglie, si era finto cieco. Sempre sospettoso, se intende che esse vogliono andare all'orto, subito ne manda a sbarrare la porta; se le sente parlare, suppone tradimenti.

La Martella faceva all'amore con *Micco*, giovanotto del vicinato. Gira, gira, e costui era sempre attorno alla casa della bella, che si faceva trovare alla finestra. Ma Velardino era lì pronto a chiamarla, magari perchè andasse al cellaio a prendergli del vino. Martella, brontolando, vi s'avvia; e Micco, sulla punta dei piedi, fa per seguirvela. Ma il vecchio, mostrando di accorgersi solo allora della sua presenza, gli domanda di qualche cosa insignificante; tanto che Martella torni. Allora non vuol più bere: glien'è passata la voglia! Micco gli offre della caccia, e intanto, con l'altra mano, tenta di porgere alla sua bella un *toccato* (acconciatura del capo); ma Velardino, ricusando il dono, lascia cadere una bastonata sul braccio teso da Micco per dare il *toccato*. E al grido doloroso di lui, risponde scusandosi ch'egli non vede.

Micco. — Oh bonora, che faje?
Vel. — Ched è stato?
M. — M'haje miezo stroppiato.
V. — Agge pacienzia, scùsame; no mmedo.
Arràssate no poco. Ched è chesto?

M. — É caduto da coppa: è no toccato.
V. — Che fèmmene sciaurate c'haggio attuorno!

Tra codeste scene di gelosia, si svolge un idillio. La giornata è splendida e i nostri campi ridono al sole. Sotto il pergolato, la lavandaia *Vastolla* lava, e canta la sua molle canzone amorosa. La mamma ritarda, ed essa s'impazienta. La sente il suo damo, *Muchio*, un contadino, e le si avvicina.

Muchio. — Ccà staje tu, cacciottella,
E no mme dice niente?
Vastolla. — Ah ah! Tu n'auto puro
A frosciarme la capa? Ammarcia, abbìa!

Ma Muchio non si scoraggisce per così poco.

Vastolla. — Muchio, vattenne mo', lassame ire.
Muchio. — Vattenne? E addo' vogl'ire?
Vòtate ccane, cianciosella mia,
Ca te tengo stepata
Na cosella de genio, che nce haje gusto.
V. — Dimme ched è.
M. — Na bella ziarella.
V. — Na ziarella ne? Ddov'è? Dammella.
M. — 'Ente pressa che puorte,
E comme attacche a ccurto!
V. — Tu saje comme songh'io, so' pressarola,
Ca mamma mia de botta me jettaje.
M. — E a mene sette juorne nce stentaje.

La mamma tardava ancora, e Muchio s'era fatto più vicino, e lei aveva smesso di lavare.

Vastolla. — Si no mme la vuo' dare, e tu vattenne.
Muchio. — Gnorsì ca te la donco,
Vruoccolillo scioruto, pempenella;
Ma famme no resillo.
V. — Tu si' proprio tentillo, vavattenne.
M. — Vastò', vi ccà la carta, ccà sta essa.
V. — E dammella.
M. — Chià, chiano:
Tu curre 'ncuolle! Vascia co lle mano.
La vuoje? di' na canzona.
V. — Co cchi ll'haje?
Chi me sente cantare de matino
O dice che so' pazza o stonco a bbino.
M. — E tu mo' no la vuoje?
V. — E che me 'mporta?
M. — Te la voglio mostrà': te' videtella:
Tiè' mente comm'è bella!
V. — Dammella, core mio, si mme vuo' bene.
M. — Me dice la canzona?
V. — Te la dico.
M. — Accommenza.
V. — Qua' vuoje?
M. — Lo *palummo*.
V. — Mannà li vische tuoje!
Lo palummo che bbace 'nnammore,
Stace attuorno a la palommella,
L'accarezza, la ciancioleja,
Roccoleja,
E face crù crù.
M. — Oh che gusto che sente sto core!
Bene mio, carella carella,
Musso d'oro, faccella d'argiento,
Che contiento
Me daje mo' tu.

V. — La palomma che sente sto canto,
Quanto quanto
S'allegra e se preja,
Non se parte, e chill'attornèja
Po' s'accova e le sbatte l'ascella....
M. — E che fanno?
V. — Sta zitto, no' cchiù.
Mannaggia, vene mamma!
M. — Allippa allippa!
V. — Damme la ziarella.
M. — Te la dò n'âta vota, faccia bella.

Ritorna in iscena Limpia, la povera malmaritata. Incontra a quattr'occhi il marito, e gli si presenta risoluta.

Limpia. — Mo simmo sule, làssame sfocare
Sta crepantiglia c'haggio:
È bita chesta che se pò ddurare?
Velardino. — Che cosa? ch'è ssa vita? face ll'uva?
L. — Comme? te pare niente
Trattà' de sta manera
Na povera mogliera?
Si m'avisse pigliata a quarche lluoco,
Che non lo ddico ma tu già me 'ntienne,
Che farrisse de cchiù? Tu be' lo ssaje
Comme prezzo l'annore.
V. — Che pe chesso?
. . . . . .
L. — Siente ccà, Velardino,
Si bbe' non haggio mamma, patre e frate,
Nc'è lo Cielo pe mme.
V. — Nce sta pe tutte.
L. — E si nce sta pe tutte, pecchè faje
Chello che non se deve e non commene?

V. — 'Nsomma che buo' da me? Valla scompenno.
L. — Che bboglio? 'N dî parole la fenesco:
Jammoncenne da ccà', o nfra dî juorne
Da dint'a la cesterna tu mme piglie,
E fenimmo ste bbaje e ste schiattiglie.
V. — Addò' vogl'ire, dì'? Tu vuo' che mmora
Dint'a lla Vecarìa pe lo pesone?
L. — Pigliate ll'oro mio, piglia li panne,
Pigliate sti capille, vinne e paga;
Ascimmo da sta casa e da sto 'nfierno;
Voglio morì' pezzente e sta' cojeta!
Velardino, no cchiù, ca cchiù non pozzo
Sopportà' tanta guaje!
Vì' ca m'accido, e tanno scomparraje.
V. — De chesso se ne parla n'âta vota.

E la manda via. Ma rimasto solo, si sente uno scompiglio nel cuore. Vorrebbe fare, dire; chiama il garzone, lo rimanda via; si crede divenuto matto (II, 9).

Mo 'mpazzesco, mo me squarto!
Chi me scippa chisto chiuovo?
Chi m'ajuta?

Ma ecco, a rinfrancarci di codeste malinconie, ricomparire al lavatoio la vezzosa Vastolla. Canta tuttavia, e Muchio che la sente, risponde ancora alla sua canzone. Sdegnata di vederlo sempre lì, essa fa per entrare in casa; ma sulla soglia dà un grido.

Vast. — Oh mamma mia! ch'è chesto?
Mucbio. — Ched è stato?
V. — Maramène! haggio visto na cosa....

M. — Curre ccane, ca chist'è mmammone!
V. — None none,
È na cosa tantillo,
Pare justo no sorecillo,
E lo sento ca face zio-zì.
M. — Nenna bella, cianciosa cianciosa,
Non avere appaura, no no.
Jammo dinto.
V. — Sì pazzo tu mo'.
M. — Lo secuto, e lo faccio foì'.
V. — Che le faje?
M. — Torna a fa' comm'ha fatto.
V. — Ha fatto zio-zì.
M. — E io faccio miao-mià.

Entra in questo la madre di Vastolla, e dà del manico della granata sul braccio del giovane, ripetendo:

Grannizia. — E io faccio miao-mià!
M. — Ah becchia 'mmalorata,
Che mannà' ll'arma de chi t'ha fegliata!
Grann. — E be', te pare buono, scirpia scirpia,
Schefenzosa, presentosa,
A pazzià' co ll'uòmmene? Mmardetta!
V. — Chi pazziava, chi? Haggio sentuto
No sorecillo.
G. — Addò'?
V. — Sott'a la cascia.
Uh mamma, che paura c'aggio havuta!
Oh maramène!... n'âta vota; siente!
G. — Lo sorecillo ne? Maddama Tròccola,
Tu vuò' lo sorecione, ca sì zòccola!

Intanto, via via che diventan maggiori le sevizie di Velardino verso la moglie, s'accresce per lei l'amore di

Ciullo. La scongiura a disfarsi di quell'uomo brutale, e a riamar lui che l'adora; ma Limpia gl'impone di star zitto, e non accrescerle il dolore. Micco, d'altra parte, propone a Martella la fuga; ma essa si rifiuta. Ecco che irrompe furioso sulla scena Velardino, sbendato, e cogli occhi fuori dell'orbita, che mena a tondo il bastone. Corre gente, e riesce a frenarlo e a rinserrarlo in una stanza. Vanno a chiamare i gendarmi, ma non se ne trova. Velardino si finge ammansito, e domanda che gli si apra. Ciullo e Micco spiano dal buco della serratura, gli parlano, e finalmente aprono. Ma appena fuori, ghignando, quel furibondo corre a pigliare un fucile, e torna così armato a rinchiudersi nella stanza: e guai a chi s'avvicini!

Limpia, la moglie infelice di codesto mentecatto, traversa la scena con in mano un veleno e un nastro, ultimo ricordo della mamma, lasciatole per poter con esso riconoscere un fratello smarrito. Ha deciso d'avvelenarsi; ma non ne ha il coraggio, e cade svenuta. Quelli che sopravvengono la credono morta; e pallido, anelante, corre anche Velardino, accusandosi reo di quella morte: ha udito dall'agguato il soliloquio della moglie, e ha finalmente riconosciuto il suo errore. Ciullo, nel guardare il nastro che Limpia ha tra le mani, sorpreso, divien certo che quella donna è la sorella perduta, lungamente cercata invano. Con le cure degli astanti, Limpia ritorna in sentimenti. E oramai son lieti tutti: Ciullo sposa Martella, e Micco, abbandonato da questa ingrata, trova aperte le braccia della sorridente Vastolla, bruna d'occhi e di capelli.

Gli applausi che riscosse questa commedia dovettero essere uguali ai biasimi. Nè bisogna cercare di spiegarseli osservando la differenza abbastanza notevole che corre tra

essa e le altre commedie contemporanee, perchè quei biasimi si chiariscon frutto d'invidia. Nella prefazione alla *Lisa pontegliosa*, rappresentata poco dopo e di cui or ora ci occuperemo, il nostro poeta scrisse: « Chello che « te voglio sopprecare è chesto, c'a sta terza fatechella mia « me facce chelle grazie che mme faciste all'àute ddoje, a « lo *Mbruoglio d'Ammore* e a lo *Cecato fàuzo*, c'a dde- « spietto de la 'mmidia l'abbracciaste e le faciste carizze « a ttùmmolo pe cortesia toja; e sta vôta proprio n'haggio « cchiù abbesuogno, pecchè non penso de respònnere a « chillo che s'è apparecchiato de forfecejàreme lo ferrajuolo; « pecchè 'nch' isso saparrà ca io scrivo e stampo, sùbbeto « jarrà a fa' quarera, comm'ha fatto pe lo *Cecato fàuzo*, « e io nce perdo la fatica e li denare: chesto sì, ca cresco « de repotazione ». E innanzi alla stessa *Lisa pontegliosa* sono stampati questi due sonetti:

L'Autore a la commedia soja quanno la stampaie.

Va' jesce, figlia mia, n'avè' a ppaura,
Ca tata vene appriesso retomano;
E quanno sta co ttico, staje secura,
Ca 'mpaccio non te dà quarche pacchiano.
Che cos'haje? Non tremmà' pe la sciaùra
Dell'àute sore toje, ca jette 'mmano
La botta che le dije na creatura,
Che nce lassaje le bbrache e lo tabbano.
Co ttico no lo fa lo bellummore,
Ca si starnute, *fuje e fa quarera*;
O si lo ffa, se fa no bell'annore.
Penz'a lo mutto che deciette ajersera:
Rota scassata sempe fa rommore,
E no sciore non fa mai primmavera.

A la 'Mmidia.

Che nge haje co mmico, o 'Mmidia mmardetta,
C'a bboglia toja me vinne e m'arrecatte?
Pe mme rompere 'n cuollo li piatte
Sempe me staje co ll'uocchie a la veletta?
Non pozzo fa' no vierzo che no schiatte
O no mme facce arreto la cevetta;
E scumpe!, no cchiù mo', va t'arrecetta,
No mme ne curo si me piglie a patte.
Vuo' che non parlo cchiù? Mo mme sto zitto.
Vuo' che no' scrivo? Te', la penna è rotta:
E te mantenco quanto t'aggio ditto.
Ma pe sta vôta non nghi' 'n coppa e sotta;
Famme passare sta commeddia schitto,
E po' si vuo' schiattare, abbotta e sbotta.

Il benemerito editore napoletano Giuseppe Maria Porcelli ristampò, il 1788, nel XXII volume della *Collezione de' poemi in dialetto napoletano*, un libello in versi contro le commedie del Piscopo, col titolo: *La Violejeda, spartuta 'ntra buffe e bbernacchie pe chi se l'ha mmeretate, soniette de chi è ammico de lo ghiusto*. La prima edizione pare che sia anteriore al 1730 [1]. Sono centodue sonetti infamatorii, scritti con la schiuma sulle labbra da quattro malevoli, che si nascondono sotto i pseudonimi di *Cicco*, *Tonno*, *Cola* e *Mase* [2]. La ragione del titolo m'è ignota. Parrebbe, a

[1] Cfr. GALIANI, *Del Dialetto napolitano*; Napoli, Mazzola-Vocola, 1779, p. 175.
[2] Vedi *Violejeda*, Buffo I, VIII, XLIII.

prima giunta, come parve al Galiani, che il libro prendesse il nome da quello contro cui fu scritto, e che quindi in questo caso si trattasse di un Viola. Nel teatro buffo napoletano, e in questo stesso torno di tempo, vedremo che c'è stato un Viola, anagramma di Oliva; ma costui ha qui poco a vedere, perchè nella *Violejeda* si biasimano i due lavori del Piscopo da noi esaminati, non già quelli dell'Oliva. Si potrebbe tuttavia supporre che un Viola fosse fra' principali accusatori, e potrebbe avere assunto il pseudonimo di *Cicco*, perchè il nome dell'Oliva è appunto Francesco. In codesto libello si parla dello *Mbruoglio de li nomme* e del *Cecato fàuzo*; e non accennandosi alla *Lisa pontegliosa*, rappresentata alquanti mesi dopo del *Cecato fàuzo*, se ne può dedurre che la *Violejeda* sia stata composta nello stesso anno 1719. Nel *Buffo* VI è detto:

È bero ca st'arcàseno, sto ciuòto
Facette cierto *'Mbruoglio* st'anno arreto,
E se vedde ca isso era poveto
Justo comm'io pozz'essere pedoto.

E nel *Vernacchio* XVII:

Facette na commeddeja sto pastore
Pe lo triato de li Sciorentine;
Fuje lo titolo sujo *'Mbruoglio d'ammore*,
Ma 'mbruoglio che 'mbrogliava le stentine.
'Mbrogliaje sto 'Mbruoglio lo conzertatore,
Ca 'mbruoglio era 'n principio, 'mmiezo, e 'nfine;
'Mbruoglio ch'ogne 'n parola avea n'arrore,
'Mbruoglio perchè li vierze erano ancine.

E del *Cecato fàuzo* è detto nel *Vernacchio* XIX:

Venimmoncenne a lo *Cecato fàuzo*.
Mmmalora! che lo leja chi sa lèjere,
E bea si sto mammuoccio se pò rrèjere,
Si ad ogne ppasso ha da peglià' no sbàuzo.
Se vea si co rragione io te lo 'ncàuzo
Decenno ca fa ll'uommene sorrèjere,
Chiammanno pazzo chi lo vo' protèjere,
Si è stuorto, brutto e bà 'ncaruso e scàuzo.
Oh quanto vorria di' 'n coppa a sto strùppejo!
Ma otra ca lo bede chi nn'è tàmmaro,
N'ammico nce ha ccosuto a filo duppejo.

Donde parrebbe doversi argomentare che anche altri avesse sparlato dell'opera del nostro poeta.

Dal *Vernacchio* XXV poi fino al L non si fa che mettere in ridicolo un amoruccio, vero o finto che sia, del poeta con una cantante. In generale, tutto codesto libello manca di spirito; e là dove vorrebbe riuscire atroce e sarcastico, riesce invece melenso e grossolanamente maledico.

L'ultimo lavoro del Piscopo, almeno dei tre a me noti, è la *Lisa pontegliosa* (1719), favola pastorale [1]. È la prima volta che questo genere fa capolino nell'Opera buffa, perchè

[1] *Lisa pontegliosa, chèlleta pastorale pe' mmuseca, da rappresentàrese a lo Teatro de li Sciorentine sto vierno dell'anno 1719; dedecata a S. A. 'Menentissema lo segnore Cardenale Worfango Aniballo de Schrattembach, Prencepe e Bescovo de Ormutz, Duca e Prencepe de lo S. R. 'Mperio, etc., Vecerrè e Capitaneio Generale de chisto Regno de Napole.* A Napole, MDCCXIX. Co lecienzia de li Superiure. Se venne da Francisco Ricciardo a Fontana Medina. — La musica è di Giampaolo de Domenico.

le due commedie pastorali del Tullio sono posteriori. « Mente », narra il poeta al suo presunto lettore, « penzava de fa' « st'auta joja, me carolejava lo cerviello pe trovà' na cosa « nova, azzò nge havisse cchiù gusto; e me venne pe la capo « l'Arcadia, che si be' sia no pajese addove nàsceno l'àsene « chiù gruosse (si è lo vero chello che dìceno), have avuta « la sciorte d'essere 'norata da tutti li poviete griece, la- « tine, toscane, e d'autre naziune, che llà nce hanno 'nfinto « tanta belle cose; e fra l'àute lo Sannazzaro nuosto, che « facette l'*Arcadia*, lo Tasso che nce fece l'*Aminta*, lo « Guarino che nce fece sguigliare lo *Pastor fido*, e ba de- « cenno. E accossì deceva io: si a lo pajese dell'àsene « nce hanno 'mmentate tanta belle fegliole e fegliule gra- « ziuse, e pe 'nzi' li Semmedeje, pecchè non pozzo io fè- « gnere a qua' sserva de Napole (addò' la letterùmmeca è « lo quinto alimiento) na favola pastorale a llengua mia? « Chi mme lo ppò negà'? E addov'è sta prammàteca po- « vèteca? E decenno accossì, pigliaje la penna, e faciette « sta commesechiamma a le ssirve de Marano, che so' le « cchiù becino a Napole ». È oramai inutile ripetere che il merito di novità del Piscopo si riduce a ben poco, chi ricordi che fin dal 1621 Giulio Cesare Cortese aveva scritto la *Rosa, chèlleta posellechesca.*

La favola, al solito, s'aggira in un mondo immaginario, tutto latte e miele, popolato di belle ragazze e di bei giovanotti che non pensano che a fare all'amore, e che all'occorrenza si buttano giù da un dirupo, o tirano sassi su' rivali. E non sono dissimulati, anzi sono ostentati, il lucidi del Tasso o del Guarino. « Haggio voluto fare », dichiara l'autore, « accossì liscio liscio sso 'ntrico, sì pe ghì' appriesso « a l'*Aminta* de lo Tasso, addove all'ùtemo non c'è sco-

« primiento de perzune, azzoè l'agnizione, comme puro pec- « chè le ffavole pastorale vonn'essere accossì schette schette, « ca nce fanno meglio vedè' la semprecetate pecoralesca ».

Questa commedia ha ben poco valore letterario, come in generale tutte quelle di soggetto pastorale scritte nel nostro dialetto. Fanno eccezione la *Rosa* del Cortese, scritta nei primi anni del Seicento, e, nei tempi di cui ci occupiamo, un poema in ottave, la *Mortella d'Orzolona* (1748) di Nunziante Pagano [1]. Eppure verdeggia tanta pompa di poesia sulle nostre colline! Gli è che codeste favole pastorali per musica seguono necessariamente le tracce della tradizione letteraria. L'*Aminta* e il *Pastor fido*, furono subito considerati come prototipi insuperabili, e nessuno osò non prenderli a modello. Solo qua e là in queste favole musicali si scopre un lembo di cielo napoletano. Come provocantemente sorride dal lavatoio, sotto il pergolato, colle maniche rimboccate, la *cianciosa* Vastolla!

Nelle commedie fin qui esposte, di questi primi poeti dell'Opera buffa, c'è un colorito paesano, che via via s'attenua o manca nelle posteriori. Nello sfondo della scena si vede o s'intravede la Napoli viceregnale. Le strade sono strette e luride, con le botteghe buie e brutte, rimpinzate di merci, su cui malinconicamente agonizza la lampaduccia a olio sospesa innanzi alla Vergine; e Madonne son dipinte alle cantonate, presso alle taverne brulicanti di *guappi*

---

[1] Cfr. M. SCHERILLO, *Una pagina della storia letteraria del dialetto napoletano, Nunziante Pagano*; nel *Giornale Napoletano di filosofia e lettere*, vol. VIII, fasc. III, dicembre 1878. E ancora: *Idillii napoletani*: I. *Mortalla*, II. *Vastolla*; nell'*Illustrazione italiana*, anno IX, n.° 27 e 31.

o di gendarmi, di cenciosi e d'ubbriachi. Si sente per tutto un acre odor di marina, e un tanfo di fradicio. In piazza gironzolano, o s'attardano rumorose, le *vajasse*, e soldati spagnuoli e sgualdrine in gonnelline corte; e i pescivendoli e i *cafoni* pipano accanto alle loro *sporte*, tra un vociare confuso e stridulo. Il mercante armeno e il raguseo spacciano, in un crocchio di popolani, le loro rarità, esaltandole in un linguaggio eteroclito, con desinenze infinitive. Passa a cavallo, col cappello piumato e il lungo spadino, il signorotto spagnuolo dal sussiego burbanzoso, a cui i *guappi* fan largo. E in un canto, Pulcinella, Matamoros, Coviello, Colombina, Zeza improvvisano la loro farsa, e avventano il motto pungente anche al futile signorotto che passa. Il popolo ride o sghignazza. Il giorno appresso son tutti alla festa, fuori la città, sul Ponte della Maddalena; ovvero sulla piazza del Mercato, all'assalto che simulano di dare alcuni giovanotti camuffati da turchi ad altri giovanotti, cristiani, rinchiusi in un castello di legno. E la sera risuonano serenate, interrotte da alterchi e da botte di coltello; e si susurra del trafugamento di qualche *nenna*. Spesso, nell'alta notte, brilla una fiamma sinistra sulle torri sparse sul littorale, e su quelle della vicinissima Soccavo. I marinai e i contadini si mettono in iscompiglio, s'armano, corrono a rinchiudersi nella torre. Qualche volta, a mezza strada, sono raggiunti dai Turchi, fatti schiavi, e ogni loro cosa depredata. E non passano molti giorni, che S. A. il Vicerè, per le benemerenze paterne del governo spagnuolo, domanda alla città già esausta un *donativo regio*!

L'Opera buffa, nata essenzialmente popolana, come contrapposto all' Opera seria ch' era sorta invece in grembo all'Arcadia, con queste scene fotografate dalla vita reale

napoletana s'opponeva vigorosamente al fantasticare ridicolo dei successori del Perrucci e dello Stampiglia e dei coetanei di Apostolo Zeno. Le commedie del Mercotellis e del Tullio non sono creazioni essenzialmente organiche, mancano spesso di nesso; ma anzi che anemiche, traspirano un rigoglio di vita, che nel melodramma era follia sperare. Agli eroi greci e romani sono sostituiti i popolani del borgo di Loreto o di Taverna Penta. E la musica, come il dialetto che si mette loro in bocca, era anch' essa senza fronzoli e rococò, schietta, popolarmente melodica, non artefatta. Il motivetto della canzone popolare vi risuona di tratto in tratto; anzi assai spesso il poeta non si fa scrupolo di riferire integralmente le parole delle canzoni.

I nomi di quei maestri, quasi tutti, ci riescono nuovi, come ci riescono nuovi i nomi dei cantanti e quelli dei poeti; forse non godevano le simpatie dell' aristocrazia napoletano-spagnuola, rettorica e boriosa. Le canzonette dialettali del Tullio o del Piscopo, rivestite da' motivetti dell' Orefice o del De Domenico, riuscivan forse troppo volgari alle orecchie delicate di quei fantocci imparruccati. Ma l'arte spontanea e popolaresca avrebbe trionfato loro malgrado.

Tuttavia, dopo questo primo decennio, corse il pericolo d'essere abbandonata: era sorto sull'orizzonte un astro radioso, e tutti gli occhi si rivolgevano a lui. Marianna Benti-Bulgarelli, la Romanina, la più celebre cantante del suo tempo, aveva ospitato nella sua casa di Napoli un giovanotto romano, già allievo del rude poeta e vigoroso critico e giureconsulto calabrese Giovan Vincenzo Gravina, e gli aveva fatto scrivere un melodramma, la *Didone abbandonata*. Fu rappresentato la prima volta al teatro San Bartolomeo, con

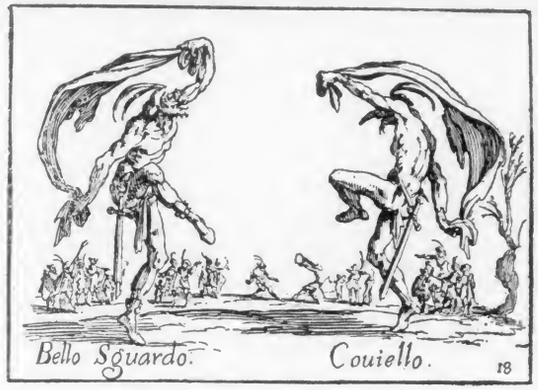
musica di Domenico Sarro, nel carnevale del 1724, e ne furono esecutori la Bulgarelli stessa e Niccolino. Parve un portento. Oramai le sorti del teatro musicale non erano affidate che al Metastasio, ed egli occupò il campo da dominatore. Furon metastasiani tutti : poeti, maestri, cantanti e spettatori.

L'Opera buffa risentì anch'essa dell'influenza metastasiana; e per volere scimiottare quel nuovo melodramma, decadde. Il periodo di decadimento va dal 1724 al 1730.

CAPITOLO QUINTO.

ANCORA DEL PRIMO PERIODO DELL'OPERA BUFFA.

(1709-1730).



CAPITOLO QUINTO.

ANCORA DEL PRIMO PERIODO DELL' OPERA BUFFA.

(1709-1730)

Gl'intermezzi alla *Didone*. — Influenza dannosa del Metastasio. — Bernardo Saddumene. — *Li zite 'n galera*. — *Lo sìmmele*. — *La vecchia sorda*. — *La Carlotta*. — Un satiro! — *Lo paglietta geluso*. — *La baronessa*. — *La sorella amante*. — *L'Erminia*. — *La Rosmene*. — *La Rina*. — *Le zitelle de lo Vòmmaro*. — *La marina de Chiaja* e *Li marite a forza*. — Intermezzi: *La fantesca* e *La contadina*. — La critica di Pietro Napoli-Signorelli. — Carlo de Palma. — *La Ciulla*. — Francesco Oliva (Ciccio Viola). — *Lo castiello sacchejato*. — *La mpeca scoperta* e *La mbroglia scoperta*. — *L'ammore fedele*. — *Lo fùnnaco revotato*. — *Li duje figlie a no ventre*. — Il poemetto: *Napole accojetato*. — La traduzione dell'*Aminta*. — La *Grammatica della lingua napoletana*. — Il poemetto: *L'assedio di*

Parnaso. — Un altro appunto sulla *Violejeda.* — Tommaso Mariani. — Le sue commedie. — L'intermezzo: *La contadina astuta.*

EL carnevale del 1724, al teatro San Bartolomeo, insieme col dramma *Didone abbandonata* furono rappresentati due intermezzi. Vi fu chi li credette lavoro dello stesso Metastasio, il ventiseenne poeta del dramma, e vi fu chi ne dubitò; e alcuni degli editori delle opere del poeta romano li pubblicarono dopo la *Didone*, altri li scartarono come opera indegna del celebre autore. Tra quelli che li trasandarono, furono i fratelli De Bonis, nell'edizione napoletana del 1784; e Saverio Mattei — critico più prosuntuoso che sagace, il quale si sbizzarriva nel dissertare dell'antica musica degli Ebrei e dei Greci, traducendo i Salmi davidici e le scene di Sofocle in recitativi e ariette metastasiane, amico del poeta cesareo e del Jommelli, — il Mattei ne faceva una colpa a don Giuseppe Orlandi, direttore di quella edizione. Dagli antichi editori, egli diceva, tra cui il Naso (1743), quegl'intermezzi sono stati pubblicati col nome del poeta stesso della *Didone*. Di più, innanzi a un primo volume dell'edizione napoletana del 1747, da lui posseduto, aveva letta una nota manoscritta del consigliere don Giovanni Pallante; il quale, parlando del Metastasio e della *Didone*, dichiarava: «... compose le scene buffe; e la parte di Nibbio fece Gioacchino Corrado, e Santa Marchesini la parte di Dorina» [1].

[1] *Memorie per servire alla vita del Metastasio, raccolte da* SAVERIO MATTEI; p. XLI ss. Anche: *Elogio del Jommelli,* dello stesso Mattei, p, LVII ss. Cfr. *Opere del signor abate Pietro Metastasio romano, poeta cesareo*, vol. XIII; Napoli, fratelli de Bonis, MDCCLXXXIV.

Tuttavia codesti argomenti non paiono decisivi. Non conta molto che il Metastasio, oltre a quegl'intermezzi, non abbia scritto altro di genere comico: levato a cielo, adorato da' contemporanei, massime dalle dame, per quel voluttuoso abbandono erotico che spira dalla sua poesia, non può far maraviglia ch'egli abbandonasse per tempo il genere buffo, dove avrebbe avuto più esperti rivali. Ma dànno sospetto alcune frasi scorrette, e contrarie quindi al candore e alla nitidezza caratteristiche del poeta romano. «Ella è molto *obbligante*», dice Dorina; e Nibbio: «Signora, il suo gran merito *Non sta soggetto a critica*»; e Dorina: «Ho una scena *agitata*».... Oltre che, nelle lettere, il Metastasio non accenna mai, nemmeno incidentemente, a queste scene buffe, che pure sarebbero le sole da lui composte.

La Santa Marchesini, dunque, cantò da *Dorina*, e Gioacchino Corrado da *Nibbio*; e anch'essi furono festeggiati e applauditi, come quella stessa sera, nella recitazione del dramma, furono la Bulgarelli e Niccolino (Nicola Grimaldi). «Il Metastasio», dice la Vernon Lee, che ritiene suoi gl'intermezzi senza nemmen dubitare, «non aveva un vero ingegno comico, ma quest' intermezzi sono abbastanza buffoneschi: caricature della stessa tragedia cui essi dànno risalto, caricature delle collere e delle debolezze di una regina come Didone, caricature di quelle stesse arie, con terribili similitudini nautiche, botaniche, meteorologiche» [1].

L'argomento ne è molto semplice, ma curioso, e interessante per chi voglia conoscere intimamente la vita teatrale, il dietroscena dell'opera in musica d'allora. Si tratta d'una

[1] VERNON LEE (Violet Paget), *Studies of the eighteenth century in Italy*; London, Satchell, 1880, p. 171-72.

cantante, *Dorina*, la quale è in faccende per la sua acconciatura e per dar gli ordini di rassettare la casa. Aspetta un impresario, venuto dalle isole Canarie a scritturare prime donne per un teatro di laggiù. Si mette poi alla spinetta, a provar qualche pezzo.

Questa è troppo difficile,
Questa è d'autore antico,
Senza tremuli, trilli e appoggiature,
Troppo contraria alla moderna scuola,
Che adorna di passaggi ogni parola.

E giunge finalmente l'impresario, *Nibbio*; e tra un subisso di convenevoli e complimenti, stipulano il contratto. Ma Dorina ha ancora qualche esitazione.

Nibbio. — Qual è, signora?
Dor. — È questa:
Io la lingua non so di quel paese,
E non m'intenderanno.
Nib. — Eh non si prenda affanno!
Il libretto non deve esser capito;
Il gusto è ripulito,
E non si bada a questo:
Si canti bene, e non importa il resto,
Dor. — Nelle arie io son con lei;
Ma ne' recitativi è un'altra cosa.
Nib. — Anzi in questi potrà
Cantar con quella lingua che le pare,
Chè allor, com'ella sa,
Per solito l'udienza ha da ciarlare.

Dorina se ne persuade; e fattasi ancora un po' pregare, acconsente a far udire la sua voce. Naturalmente Nibbio non si limita ad ascoltare, ma canta anche lui insieme con lei.

Nel secondo intermezzo, vien fuori Dorina acconciata per la imminente rappresentazione, e si bisticcia coi sarti e colle cameriere perchè l'abito nuovo non le sta ancora bene; e a Nibbio, che la supplica di non arrabbiarsi, essa rivolge quest'arietta:

Recitar è una miseria
Parte buffa e parte seria:
Là s'inquieta un cicisbeo
Per un guanto o per un neo;
Qua dispiace a un delicato
Il vestito mal tagliato;
Uno dice: mi stordisce;
L'altro: quando la finisce?
E nel meglio, in un cantone,
Decidendo, un mio padrone
Si diverte a mormorar.

L'impresario, non potendo quella sera assistere allo spettacolo, prega la donna di provare avanti a lui qualche scena. Dorina, dopo molte smorfie e dinieghi, si decide a cantare un recitativo. — E l'aria?, esclama Nibbio, vedendo ch'ella non va avanti. L'aria non c'è!

Nib. — Ma questo è un grand'errore.
Il poeta mi scusi; e dove mai
Si può trovare occasion più bella
Di mettere un'arietta
Con qualche farfalletta o navicella?
Dor. — Dopo una scena tragica
Vogliono certe stitiche persone
Che stia male una tal comparazione.
Nib. — No, non comparazione: in questo sito
Una similitudine bastava;
E sa quanto l'udienza rallegrava!

Se gl' Intermezzi fossero davvero opera del Metastasio, egli, in questi versi, avrebbe fatta la caricatura di sè stesso, che proprio nella *Didone* aveva introdotta la celebre aria di similitudine (a. I, sc. 13ª):

Son qual fiume che gonfio di umori [1].

Quest'intermezzi non esercitarono nessuna influenza sulla commedia musicale. Essa invece è trascinata sulla via della decadenza dall'imitazione del melodramma tragico metastasiano, trionfatore. L'elemento caratteristico napoletano si affievolisce, il colorito locale quasi scompare, e la commedia vien rassomigliando a un ammalato d'anemia, che osservi con languida invidia il rifiorire del dramma serio. Più che la reazione, come nei primi librettisti, qui si sente la voglia impotente d'imitare le cascaggini di quello, imbastardendo financo il dialetto, e scontorcendosi in ridicoli atteggiamenti.

I principali librettisti di questo decennio di decadenza, che corre dal 1720 al '30, sono: Bernardo Saddumene, Carlo de Palma, Francesco Oliva e Tommaso Mariani.

---

[1] Benedetto Marcello metteva alla berlina gli schiccheratori di libretti del suo tempo, dando loro per norma: « L'ariette non dovranno aver relazione « veruna al recitativo, ma convien fare il possibile d'introdurre nelle medesime « per lo più *farfalletta, massolino, rossignuolo, quagliotto, navicella....* ». Cfr. *Il teatro alla moda, o sia metodo sicuro e facile per ben comporre et eseguire le opere italiane in musica all'uso moderno*; Milano, Ricordi, 1883, p. 10. Mi pare significativa la rispondenza delle parole di Nibbio con queste del Marcello; e l'ha notata anche Oreste Tommasini, che osserva: « E chi non vede nel prezioso opuscolo del Marcello la fonte del comico brio di quel componimento, in cui il Metastasio adombrò, fin dal principio della sua carriera, le pastoie che ravviluppavano a' suoi tempi il melodramma? ». Cfr. *Pietro Metastasio e lo svolgimento del melodramma italiano*, nel fasc. del 1° maggio 1882 della *Nuova Antologia*.

I. — Bernardo Saddumene.

Scrisse commedie dal 1722 al 1732; nel 1734 era già morto [1]. Gode una tal quale fama di buon poeta, dacchè il Napoli-Signorelli, non senza precipitazione, giudicò favorevolmente dell'opera sua.

Il nome di codesto poeta si legge per la prima volta nel 1722, su un libretto d'opera seria ch'egli raffazzonò [2]. Nello stesso anno si rappresentò al teatro de' Fiorentini una commedia musicale, tutta opera sua, intitolata *Li zite 'n galera* [3]. La scena è a Vietri. Sotto abiti maschili e col finto nome

---

[1] Vedi la prefazione alla *Marina de Chiaja*, ristampata nel 1734.

[2] Il *Bajazete imperador de' Turchi*, rappresentato nel R. Palazzo, festeggiandosi il natalizio dell'imperatrice Elisabetta Cristina. Si dichiara al lettore: « D'incerto autore è il presente traggico (*sic*) dramma, il quale dovendosi « rappresentare in questa nostra città, è convenuto accomodarlo secondo il « nostro costume, onde in molti luoghi si è variato lo sceneggiamento, molte « cose aggiungendovi e molte scemandone, con farvi pur anche qualche scena « di pianta, e tutte le arie di nuovo; accomodandosi le parole su le note di « varii maestri di cappella, a riserba di solo cinque di esse, le quali si sono « lasciate nel di loro primiero essere, per più commodo di chi le recita, es- « sendosi accomodati i recitativi, acciochè cadessero con naturalezza da' me- « desimi. Tutto ciò è stato eseguito dal signor *Bernardo Sabdumene* (*sic*), il « quale ha pur anche composto le scene buffe ».

[3] *Li zite 'ngalera, commeddeja de lo segnore* BERNARDO SADDUMENE, *da recetàrese a lo triato de li Shiorentine 'nchisto carnevale dell' anno che corre 1722; addedecata a l' azzellentissema segnora Maria Livia Spinola, Prencepessa de Sulmona e de Rossano, e Viceregina de sto Regno de Napole*. Napole, 1722. Co lecienzia de li Superiure. E se reàlano a la lebraria de Ricciardo, addove se stampano e se venneno l' avise prùbbeche. Musica di Leonardo Vinci. — Fu poi ripetuta al teatro della Pace nel 1724, perchè « fece tanto pazzejà' Napole, quanno se fece a li Sciorentine », dice l'impresario nella nuova dedica, alla Principessa donna Lucrezia Pignatelli.

di *Pepparíello*, giunge una giovanetta, in cerca d'un certo gentiluomo *Carlo*, che una volta le aveva giurato amore. E lo ritrova, ma dimentico affatto di quell' amoruzzo fuggitivo. Invece, così camuffata da uomo, ella fa innamorare di sè la giovanetta *Ciomma*, che fa la sorda alle dichiarazioni di Carlo, di Titta, di Col' Agnolo il barbiere, e del garzone Ciccariello. E per amor di costei, il finto Peppariello ha un duello con Carlo! Alla fine del terz'atto, quando l'azione ristagna, « s'accosta na galera, da la quale « scennarranno duje schiave, che attaccarranno lo capo 'n « terra; po', co lo sparo de lo cannone e suono de tam- « murro, sbarcarrà lo capetànejo co na gran quantetà de « schiave e schiavi, pegliate 'n coppa na corzara torchesca ». I Cristiani si rinchiudono in casa per paura. La vecchia *Mèneca* esclama spaventata:

. . . . Uh negramène!
Ca jarranno trovanno belle fèmmene
Pe le portare a lo Serraglio; e io
Cierto ca so' la primma!

Ma Col'Agnolo la rassicura:

A te vônno portà' chiste 'n Torchia?
Che buò fa' storzellà' lo gransegnore?

Entra *Belluccia*, la giovanetta nascosta sotto gli abiti maschili col nome di Peppariello. Il capitano dei corsari, nel vederla, esclama:

. . . . (Che vedo?
Quest'è mia figlia!) Indegna!
Mia vergogna e rossor, tu in queste arene,
Sott'abito viril?

E sopravviene anche il gentiluomo Carlo; e il capitano lo fa

incatenare e trascinare sulla galea. Vengon fuori, l'uno dopo l'altro, tutti i personaggi del dramma, e intercedono presso il capitano irato perchè perdoni quei due, che ormai son marito e moglie. Il cuore, non molto *ircano* del capitano, si commuove, e si conclude con la celebrazione delle nozze.

Così, se non siamo più nel mondo eroico del Perrucci e dello Stampiglia, siamo sdrucciolati in un altro eroismo, più barocco e ancor più agitato. Non manca qualche situazioncella buffa qui e colà; ma è più accennata che svolta. Una volta il garzone del barbiere, per pigliarsi spasso, consiglia *Rapisto* d'alzar la voce quando va a radersi, perchè, dice, il suo principale è insordito; e a questi raccomanda la stessa cosa, per la sordità di Rapisto. Essi s'incontrano.

Rapisto — Schiavo, si masto Col'Agnolo. *(gridando)*
Colagnolo — (Puozze morì' de subbeto!) *(al garzone)*
M'ha storduto! Isso è surdo ed a me strilla!
Garzone — É bìzejo de li surde.
Rapisto — (Manco m'avarrà 'ntiso).
Colagnolo — Siente a mme.... Bemmenuto! *(gridando)*
Rapisto — (Oh! fuss'acciso!)
Ciccariello! *(al garzone)*
Ciccariello — Che dice?
Rapisto — Chisto che mmalora ha?
Ciccariello — Non saccio niente.

Ma da questa comica situazione non si sa trarre altro partito [1].

---

[1] Nel second'atto, c'è un comento al canto VII della *Gerusalemme*, fatto dal barbiere, fanatico di quella lettura quantunque non sappia leggere. Si argomenti della melensa comicità del comento da questo principio:

Intanto Armèneia infra l'erbosi guanti
D'ardica l'erva de cavallo è scotta!...

Lo Sìmmele fu rapresentata nel 1724 al teatro Nuovo, con musica di Antonino Orefice [1]. Innanzi al libretto è un sonetto in vernacolo di Jennaro Donatiello, col quale si dedica la commedia, e una prefazione in prosa del Saddumene.

Quell'anno, secondo ch'egli dice, non c'era speranza di mettere assieme una compagnia di canto per il Nuovo, giacchè a stento s'erano provvisti di cantanti i due altri teatri. Rimaneva in disponibilità lo scarto; eppure ci fu un impresario che volle con questo tentare la stagione teatrale! Il Saddumene fu invitato a scrivere per codesta gentuccia, e perciò domanda l'indulgenza dei lettori o spettatori. « Sta « favoletta », egli soggiunge, « è 'na specia d'arteficejo a duje « cape, che se sòleno fa' de sto muodo quanno nc'è n'ab- « bonnanzeja de porva, pe dare gusto a chi le bede e « sente. Lo primmo capo è n'arresemmegliamiento che ha « no cierto galantommo chiammato *Masillo* co n'ommo or- « denario chiammato *Cuoppo*; lo quale è pegliato pe Ma- « sillo da tutte, fora che da *Luccio* che lo canosceva. E « ll'àuto è l'ammore stravagante de *Palomma*, che vo' bene « egualemente a duje, e pe lo tropp'ammore che le porta, « non se sa resòrvere de pegliaresenn'uno e lassà' ll'auto ».

La prima parte della commedia può esser servita, in certa maniera, di modello ad alcune altre commedie poste-

[1] *Lo Simmele, commeddeja de lo segnore* BERNARDO SADDUMENE, *da recetarese a lo Teatro Nuovo de Montecalvario 'nchist'anno 1724; addedecata all' ammenentissemo segnore lo si Cardenale Michele Federico D'Althann, Vicerrè e Luocotenente e Capitanio Generale de sto Regno de Napole.* Napole, MDCCXXIV; se venneno a Toleto, a la Lebbraria de Parrino.

riori. Non già che il Saddumene possa pretendere alla originalità per un soggetto come questo, usato e abusato in tutti i teatri di tutte le nazioni; ma mi pare che gli si debba tener conto ch'egli è stato il primo a trattarlo nel teatro buffo napoletano.

Cuoppo, rivendugliolo ambulante, passa sotto le finestre di *Teresella*, sorella di un tal *Masillo*. La giovanetta, al vederlo, si mette a gridare e a chiamare lo zio, tutta allegra che il fratello Masillo sia tornato. E scende ad aprire l'uscio di via a Cuoppo.

Cuoppo — Segnò', volite niente?
Ter. — Comme?... Masillo mio!
È benuto Masillo, gnore zio!
Mo te vengo a rapire.

E gli corre incontro e gli fa liete accoglienze.

Ter. — E comme co' sti panne,
Che pare no pezzente?
C. — (Ora vide che guajo!)
Chest'è stato,... sentite....
Vuje a me che me site?
Ter. — Negra me, che te songo!
Frate mio, ched è? fusse schierchiato?
C. — Ah te so' frate, sì, m'era scordato.
Ter. — Saglie, ca gnore zio
Te sta aspettanno.
C. — Ne?
Làssame, sora mia,
Dàrete primmo cient'abbracce a tte.
Ter. — Ora vi' che pazzia!
È briogna ccà 'mmiezo.
C. — Eh non è niente,
Quanno t'abbraccio sorellescamente!

Teresella lo presenta agli amici, ai vicini, ai conoscenti, e tra gli altri a un vecchio debitore di Masillo, *don Peppo*, che gli fa le scuse se non può subito sodisfare al suo obbligo, e gli dà frattanto, sollecitato da lui, un'anticipazione. Lo presenta pure a *Nardillo*, creditore questi di duecento ducati. *Cuoppo* domanda pel pagamento un respiro fino al giorno seguente. — Entra in iscena, tutta festosa, una vecchia raggrinzita, *Marzia*, promessa sposa di Masillo.

Marzia — Ah cane, perro cane!
Comme non dice niente a Marzejella?
Cuoppo — E battenn'a mmalora!
M. — Frabuttone! A moglièreta?
C. — Moglièrema!
Moglièrema de cchiù? Vattenn'a càncaro!

Non potendone più, Cuoppo confessa l'equivoco; ma non gli si crede, anzi, supponendolo impazzito, lo conducono al manicomio. Giunge intanto il vero Masillo. I parenti e gli amici lo accolgono con certe facce da stupidi: non sanno persuadersi com'egli sia riuscito a scappare dal manicomio! Teresella gli chiude l'uscio in faccia, e Luccio gli dà una ceffata. Lui minaccia ora questo ora quello, senza capirci nulla. Torna Cuoppo: gli si chiede ragione delle spacconate fatte da Masillo. L'imbroglio cresce, finchè un bel momento i due Masilli si trovano contemporaneamente sulla scena.

Questa che ho esposta, è solo una parte della commedia, la buffa; l'altra è l'eroica, infarcita di amori freddi e sguaiati, e di arcadicherie barocche.

La vecchia sorda è il titolo di un'altra commedia, rappresentata ai Fiorentini l'autunno del 1725, con musica di

Riccardo Broschi detto Farinelli [1]. Secondo dice l'autore, essa è « 'na burletta allèra, chiara, corta e lasca de 'ntrico ». Troppo semplice, anzi: non si tratta se non d'una vecchia, che non avendo buone orecchie, capisce una cosa per un'altra, e se ne offende, perchè le pare che tutti dicano male di lei. È questa una delle sorgenti di lazzi, già largamente sfruttata nella *Commedia dell'arte*. [2]

Celio — Mo revoto sta chiazza.
La vecchia — Comme comme? chi è pazza?
Celio — Ah ca tu non ce siente.
La vec. — Io non ce sento?
Nora — Non ha mal'aurecchia.
La vec. — E si so' mala vecchia
Songo meglio de te!
Celio — Vi' che bonora!
La vec. — E si songo mmalora,
Uscia da me che bole?

Ma l'anno dopo, nella primavera del 1729, si rappresentò sul teatro dei Fiorentini uno dei capilavori del teatro saddumenico, *La Carlotta*. [3]

---

[1] *La vecchia sorda, commeddeja de lo segnore* BERNARDO SADDUMENE, *da rappresentarese a lo tiatro de li Sciorentine 'n chisto autunno dello 1725; dedecata a l'accellentissemo segnore Conte Alberto, degnissemo nepote de so' Amenenzeja lo si Cardenale d'Althann, Vicerrè e Capetaneio generale 'n chisto Regno de Napole.* A Napole, MDCCXXV.

[2] Per esempio nel centone intitolato *Il Prigioniero per amore*: cfr. SCHERILLO, *La commedia dell'arte in Italia*, p. 31 ss.

[3] *La Carlotta, commeddeja de lo segnore* BERNARDO SADDUMENE, *da recetàrese a lo triato de li Sciorentine 'n chesta primmavera de lo 1726; dedecata a l'accellentissemo segnore Conte Alberto d'Althann, degnissemo nepote de so' Amenenzeja lo segnore Cardenale Michele Federico d'Althann,*

È un vero e proprio guazzabuglio [1]. Il giovane *Aurelio* veniva a Napoli per isposarvi una *Carlotta*, ch'egli non conosceva. Gli capitò nel viaggio di trovare, una notte, folla all'albergo, e di dover dormire nella stessa stanza con un gentiluomo sorrentino. Nella fretta del ripartire, scambiò la valigia sua con quella del sorrentino. S'accorsero dello sbaglio quando già erano molto lontani; ma il sorrentino non ne dovette essere scontento, perchè, aperta la valigia di Aurelio, e lette le lettere che v'erano contenute, prese subito la via di Napoli, diretto alla casa della Carlotta. *Casimiro*, che così si chiamava questo galantuomo, era stato adescato dalla promessa di cinquemila ducati, che il padre di Aurelio aveva assegnati al figlio presso il padre della giovinetta, in occasione del matrimonio. Ma egli non piacque alla Carlotta: ciò che del resto sarebbe importato poco, se invece non fosse tornato il vero Aurelio. E qui ha luogo un battibecco tra il falso e il vero sposo, i quali mettono avanti ciascuno i propri documenti, imbrogliando sempre peggio la testa a quel povero diavolo di padre. E la matassa s'aggroviglia ancora perchè Aurelio incontra in quella casa un' antica amante, venuta apposta colà per richiamarlo alla fede giuratale.

Si muta la scena, e siamo, dice il poeta, allo « vosco de l' Astrune, co padiglione da parte, sciummo co ponte

---

Vecerrè e Capetanejo generale 'n chisto Regno. A Napole, MDCCXXVI, a spese de lo 'mpressario.—La musica è di Pietro Auletta, maestro di cappella del Principe di Belvedere.

[1] Lo STIEFEL, nella recensione dianzi accennata, ebbe a osservare: « Il Saddumene ha avuta innanzi a sè o l'eccellente *Villana de Vallecas* di Tirso de Molina, o la fedele imitazione di essa fatta dal Moreto, *La ocasion hace el ladron* ».

sotto a na collina [1], da dove scennarranno, precedute da gran numero de cacciature e stromiente da sciato, tutte li perzonagge ». Una *Bettina* va a pescare in cotesto fiume scaturito dalla fantasia del Saddumene, e incontra *Macchione*, che coglie l'occasione di dichiararle, per la centesima volta, l'amor suo. Eccoti due selvaggi, armati di archi e di faretre: nel bosco degli Astroni, s' intende! Bettina scappa, ma Macchione vien preso e legato col petto contro un albero. I selvaggi, che hanno istinti cannibaleschi, si tirano indietro per saettarlo; ma per fortuna del meschino innocente, s' ode un tramestìo di cacciatori, che mette in fuga quei figuri. — Intanto, in un' altra parte, ma questa « deliziosa », del bosco, la Carlotta, sbigottita, va declamando certi versi bastardi. Di tra i cespugli caccia il capo, indovinate chi?, un Satiro! Proprio! Tutto peloso, ispido, colle gambe di capra. E va canterellando:

Chi mai cotanto audace
Di questa ombrosa selva
Di me viene a disturbar la pace?
Io che dall'Alpi venni,
Fatto adulto o fuggiasco,
A fermar qui l'ignoto mio soggiorno,
Soffrirò questo scorno?
Giuro pe 'l Dio sì temuto d'Averno,
Che a quanti mai ne incontro all'erta, al piano,
Lacerar vo' le membra a brano a brano.
Ma che rimiro? Ecco del primo colpo
Del mio terribil braccio
L'ignoto scopo e la cagion funesta.

---

[1] Un fiume nel bosco degli Astroni è una licenza sceno-geografica!

In fronte a quella rupe
La sbalzerò.... Ma chi il mio braccio arresta?
Chi mi trattien? Quale importuno affetto
L'egra mente m'ingombra?
Qual nuovo, ohimè, non conosciuto lume,
Qual ignoti splendori
A rischiarar gli orrori
Di questa selva all'improvviso uscìo?
Ahi vinto imbelle Dio!
E il mio fasto orgoglioso
De la tua destra al fulmine depongo.

E continua, intanto che la bella Carlotta... dorme. Si sveglia nel momento preciso che il soliloquio finisce, e vuol fuggire; ma l'arresta un tragico « *omai* » del Satiro:

T'arresta omai, perchè t'involi, o bella?
. . . . . .
Alzati; che sospiri omai son questi?
Che lacrimosi umori,
Che il labbro esala e il sen da' lumi accoglie?

Egli cerca di persuaderla che non le conviene essere così restia, perchè alla fin fine ei non è più brutto dell' « ingiurioso e barbaro tiranno Delli regni del pianto e dell'affanno »; e se a quello fu permesso di rapire « la vergine sicana », a lui può essere altresì concesso di rapire una Carlotta, vergine napoletana. Il galante sofismo vien rotto dal sopraggiungere d'Aurelio, che ferisce il Satiro, gridando inumanamente: « Cade, mostro 'numano! ». Il Satiro si rialza un istante, ma Aurelio con un nuovo colpo te lo stende esanime al suolo.

E ora, per distoglier l'animo da cotali scene di sangue, ci si appresta un po' d'intermezzo comico, all'antica maniera. Bettina, che conosce le arti magiche, se ne giova per isbigottire Macchione, innamorato di lei. Fa scendere su una nube la vecchia Livia, col viso velato, e vestita dei suoi abiti. Macchione, quando gli passa la prima paura, esorta la creduta bella a mostrarsi a viso scoperto; e negandovisi quella, egli le strappa il velo, e... rimane con un palmo di naso.

Si ritorna in Napoli, a Mergellina. Ad Aurelio giunge il ritratto del padre, e così Carlotta può capire finalmente chi sia il vero suo sposo. Ma alla commedia manca qualche altra cosa: i Turchi. Ed eccoli qui. Macchione viene a dare l'annunzio che una nave corsara è in vista.

Macch. — Oh mare nuje! Fuite tutte quante;
Fuì, fuite!
Carl. — Ch'è succiesso?
Aur. — Parla!
Macch. — Na corzara de Turche
Vòcano a boca chiena;
Mo s'accosta a sta via:
Vèccole llà!

Fuggono tutti, salvo l'orlandesco Aurelio, che di piè fermo aspetta il nemico, colla spada in pugno. I Turchi sbarcano, ed egli li respinge valorosamente, aiutato da alcune comparse. L'eroe torna colla spada insanguinata innanzi alla dama. Succede un perdono generale. Lui, il piccolo Guerino Meschino, sposa Carlotta; Casimiro invece sposa quella tale donzella già amata da Aurelio.

Povero poeta! Che testa caotica doveva essere la sua! Mescolò in questa commedia l'elemento melodrammatico premetastasiano, il metastasiano, il comico delle Opere sacre e quello delle Opere buffe. La *Carlotta* segna il peggior

grado di decadenza dell'Opera buffa napoletana; d'onde non si sarebbe più sollevata se, invece di formare un'eccezione, questa commedia avesse avuto delle compagne. Eppure il Napoli-Signorelli, che dice d'averla avuta sott'occhi, osò affermare che, a parer suo, essa « manca di vivacità e d'interesse, ma è ben verseggiata per comodo del maestro di musica, e condita delle usate grazie del linguaggio ». [1] Andate poi a fidarvi di certi giudizi!

Al Napoli-Signorelli però « la più piacevole delle favole del Saddumene » sembra il *Paglietta geluso*, rappresentata al teatro dei Fiorentini nel 1726, con balli diretti dal napoletano Rocco Luongo. « L'azione », egli dice « è sobriamente avviluppata con una agnizione; il costume espresso con ogni proprietà e decenza; le passioni sono dipinte con vivacità e naturalezza. Il carattere del curiale ingiustamente geloso ha una inimitabile vaghezza di colorito, e gli equivoci che prende, avvengono senza sforzi istrionici, con una verità che incanta. Soprattutto la locuzione è la migliore che possa usarsi nel dialetto napoletano in questo genere, espressiva, musicale, graziosa, appassionata, piacevole oltre modo, senza veruna tinta pulcinellesca ». A me il *Paglietta* non è riuscito averlo tra mani; e son disposto a far mio, senza beneficio d'inventario, un tale giudizio. Il Signorelli ce ne offre qualche saggio, in nota. « Rechiamone », egli dice, « qualche esempio.—*Che te manca?*, dice *Nanno* a *Mimmo* che sta malinconico, giunto a Napoli dopo una lunga lontananza; e questi così risponde:

Amico, ha cchiù de n'anno
Che non vêo a nenna mia,

[1] *Vicende della cultura delle Due Sicilie*, ecc., vol. VI, p. 107.

Chella faccia de fata rossa e ghianca;
E tu me staje a dire: Che te manca?
Che le manca a chill'auciello
Che sta dinto a la gajola?
Magna, veve, zompa, vola
E s'accide a sosperà':
Tu dirraje ca va cercanno
Lebertà lo poveriello;
Ma te 'nganne: va chiammanno
La compagna che non ha.

Rosolena, che avendo veduto Mimmo nel punto di effettuare le nozze coll'aborrito Nanno, e che le è tolto per la disfida di costui, rimane attonita al di lui rischio, e senza rispondere a chi le parla, prorompe in questi patetici sensi:

È stato lampo
O è stato Mimmo
Chi poco primmo
Vedette ccà?
Io pecchè campo?...
Chesto ched è?....
L'aggio perduto
O l'aggio asciato?
Addove è ghiuto?
Mo steva llà.
Ah sì, è tornato....
Ma mo addov'è? [1] »

Questo saggio, tuttavia, prova soltanto che il Saddumene scimiottava il Metastasio, e che ne riduceva le ariette in una scialba forma dialettale.

[1] *Vicende* ecc., v. VI, p. 108.

Nell'inverno del 1729, il Saddumene scrisse pel teatro dei Fiorentini *La Baronessa o vero Gli equivoci* [1], con musica di Giuseppe di Majo; e nella primavera dello stesso anno, pel teatro Nuovo, *La sorella amante* [2], con musica non si sa di chi.—Nell'una si tratta d'una servetta, che, profittando dell'assenza della padrona, fa credere d'essere essa la baronessa, per pigliare all'amo un tal napoletano, il quale a sua volta si faceva creder nobile, per riuscire a sposare la creduta baronessa [3]. Nell'altra si tratta d'uno dei soliti riconoscimenti; ed è tutta fiorettata di *idolo mio, barbara, anima mia,* e cose simili.

L'*Erminia* [4] fu anch'essa rappresentata al Nuovo nell'inverno del 1729; ed è anch'essa uno sconnesso succedersi di viete scene monotone, scimunite, condite d'un sen-

---

[1] *La Baronessa, o vero gli Equivoci, commedia di* BERNARDO SADDUMENE, *da rappresentarsi al teatro de' Fiorentini in quest' inverno del corrente anno 1729; dedicata all'Eccellentiss. signore D. Luigi Tommaso Raimondo, conte di Harrach, etc.* (7 versi di titoli, con un ecc.). Napoli, MDCCXXIX. Si vendono nella libraria di Giovanni Palmiero a Fontana Medina.

[2] *La Sorella amante, commedia per musica di* BERNARDO SADDUMENE, *da rappresentarsi nel teatro Nuovo in questa primavera del MDCCXXIX; dedicata all' eccellentissima signora D. Ernestina Margarita Contessa di Harrach, nata Contessa di Dietrichstein, e Viceregina di questa città e regno.* In Napoli, MDCCXXIX.

[3] È in fondo l'avventura galante di Gil Blas con la *princesse* Laura. Cfr. LESAGE, *Gil Blas,* liv. III, ch. VI. Lo stesso intreccio si ritrova, come nota lo STIEFEL, nel *Henrik og Pernille* di Holberg.

[4] L'*Erminia, commedia di* BERNARDO SADDUMENE, *da rappresentarsi nel teatro Nuovo sopra Toledo nell'inverno del presente anno 1729; dedicata al merito sempre grande dell'illustriss. ed eccellentis. signora la signora D. Ernestina Margarita Contessa di Harrach nata Contessa di Dietrichstein, Viceregina di questa città e regno.* In Napoli, MDCCXXIX.

setto di Arcadia. Tuttavia qui, per la prima volta nell'Opera buffa, è svolta una situazione, che poi verrà ripetuta fino alla sazietà nei libretti posteriori. Non già che si tratti di originalità, bensì solo di priorità nell'Opera buffa; chè scene di simil genere dovettero essere tra le più comuni nella *Commedia dell' arte*: basti ricordare la sc. 6ª dell'a. II del *Malade imaginaire* di Molière. Stanno in colloquio amoroso *Erminia* e *Rosanno*, e la giovane Ulivetta sorveglia. Son sorprese dal padre di Erminia, mentre hanno tra mani una letterina.

Padre. — Te-a-ta frittata!
Ul. — (Ohimè, il vecchio!)
Ros. — (Oh sventurata!)
Padre. — Chesto mo che significa? Spapùra:
Non me volite credere
Ca non ve voglio 'nzieme?
Erm. — (Io son confusa).
Ul. — (Ritrovate una scusa).
Padre. — Che facìvevo?
Erm. — Signor, concertavamo la commedia
Ordinata da voi.
Ros. — (Bella invenzione!)
Padre. — E mo già lo golio me n'è passato:
Aggio àuto pe' le chiocche.
Ul. — Oh che peccato!
Quanto bene riusciva questa scena!
Padre. — E sta carta che haje 'n mano?
Ul. — Questa?
Padre. — Che cos'è?
Ul. — (Che dirò?)
Erm. — Quella è la parte;
Ed ella suggeriva.

Ros. — (Evviva Erminia!)
Ul. — (Evviva!)
Padre. — E mente è chesto,
Facìteme sentire quaccosella.
Emr. — V'obbedirem.
Ul. — (Questa sarà più bella!)
Padre. — Rosanno come ha nome?
Erm. — Egli è Florindo.
Padre. — E tu?
Erm. — Irene.
Padre. — Ora via, secotiate.
Ros. — (Gran donna accorta!)
Padre. — Quanno ve sbrigate?
Erm. — Ora siam pronti.
Ros. — (A ridere mi viene).
Erm. — Or che ancor non vedesti
La mia rival, tutto fedel ti scorgo;
Ma quando la vedrai,
Di me, bell'idol mio, ti scorderai.
Padre. — Oh bene!
Ros. — Ah bella Erm....
Erm. — Irene, Irene
Dir tu dovevi.
Padre. — E suggerisce a tiempo,
Aulivetta, bonora!
Ul. — Oh, è vero; perdonatemi.

Anche alla parte buffa è dato un nuovo avviamento, basso e triviale. Non c'è più il malizioso sottinteso; c'è invece una goffaggine tutta superficiale. Un servo napoletano vien camuffato da Rosanno, e presentato alla sposa.

Servo. — Mia signora, m'inchino
Agli erbosi crepuscoli

De' muscoli sfintei...
Dei di lei cataforchi.
Sposa. — Chi è costui?
Servo. — Signora, io son Costui.
Un altro. — Quest'è lo sposo.
Sposa. — Lo sposo?
Servo. — Al suo comanno.
Sposa. — Come? Questi è Rosanno?
Servo. — Per appunto son quello;
E venni qui veloce,
Pronto, rapido qua!... qual ravanello
A sposar voi, mia carosella dôce.

E questo stesso servo un'altra volta è fatto travestire da principe cinese, e Rosanno da torcimanno.

Servo. — Ossa, oraccaf, belmen.
Uno. — Comm'have ditto?
Ros. — Che il giardino è bellissimo.
Servo. — Hussamme; fratto àllane.
Uno. — Comme? Vo' quatto vàllene?
Servo. — Ah ah cagnaspe state.
Uno. — Ah? Castagne spezzate?
Ros. — Eh, non signore...
Uno. — Voglio credere
Ca llà, a la China China,
Non nce sieno ssi frutte.

A interrompere il gioco, basta che si mostri l'amoroso di Erminia, armato di spada. Allora il servo imbroglione s'impaurisce, e svela tutto l'intrigo.

Nell'estate del 1730, con musica di Leonardo Leo, fu

rappresentata sul teatro Nuovo *La Rosmene* [1]. È tutta in toscano, meno le parti di un vecchio padre e di un *Capitan Fracasso*. Il quale è dei soliti spaccamontagne, che fugge al solo sentire che i *sospiri* d'un certo amante venivano a mille a mille.

Io véngo scoppettate
Coltellate, stoccate, chiattonate,
Scenniente, pùnea, nnàccare,
Llèllere, paccariglie, nnicchia-pàpere,
Scòppole e cauce 'nculo.

Ma se qualcuno lo sfida, si mette a gridare:

Chia', chia', chiano,
Non te 'nzorfare, singhe beneditto,
Nn'esse' de primmo moto;
Ca chello ch'aggio ditto
Ll'aggio ditto 'n fegura
E pe lo buono tujo. (I, 12).

Colla *Rina*, «chélleta» rappresentata ai Fiorentini nella primavera del 1731, [2] il Saddumene muta maniera. Dalle

---

[1] *La Rosmene, commedia per musica di* BERNARDO SADDUMENE, *da rappresentarsi nel teatro Nuovo sopra Toledo; in questa està del corrente anno 1730; dedicata all'illustris. ed eccellentiss. signore D. Luigi Tommaso Raimondo* (9 versi di titoli). In Napoli, MDCCXXX.

[2] *La Rina, chèlleta pe mmùseca de* BERNARDO SADDUMENE, *da rappresentàrese a lo triato de li Sciorentine 'n chesta primmavera de lo 1731; addedecata all' azzellentissema segnora D. Ernestina Margarita Contessa d'Harrach nata Contessa di Dietrichstein, Viceregina de Napole.* Napole, 1731. Se vènneno alla Libraria sotto alla Posta, da Nicola de Bease. La musica è di Nicola Pisano, maestro di cappella napoletano.—La commedia fu riprodotta nel carnevale del 1740 al teatro della Pace, con nuova musica di Pietro Gomes, e col titolo *La Taverna de Mostaccio*.

fantasticherie arcadiche scendiamo sulla costa di Posilipo, in mezzo a un semidillico mondo di marinai. — Lo squarcione *Moscardino*, di notte, viene silenziosamente in barca; e giunto alla riva, ne scende, e va sotto il balcone della ragazza *Rina*, e fischia. *Titta* (Giambattista), il giardiniere, innamorato di questa, dà di mano al fucile, per ispacciarsi del rivale; ma è trattenuto dalla sorella. Rina esce al balcone, in camicia, credendo che sia Titta che fischia. Moscardino, impaurito, cerca dove nascondersi. La madre di Rina si sveglia anch' essa e vien fuori. Nel parapiglia, tocca la peggio al *guappo*, ch'era malvisto da tutti. — Aggiorna, e *Mostaccio*, il tavernaio, apre la bottega. È un po' avanti negli anni, ma vuol fare il vagheggino, e pretende anch'egli alla mano di Rina. Invece è riamato dalla madre di lei: scambio che a lui non andava a sangue. Ha una figlia chiamata *'Ntretella*, che fa all' amore di dietro le spalle del padre col marinaio *Mezacapo*.

Most. — Siente, Mezacapo.
Saglietenne, 'Ntrenella.
'Ntr. — Gnorsì.
Mez. — (Non te partì')
'Ntr. — (No, gioja mia) *(fra de lloro, da dereto a Most.)*.
Most. — Io mo te vorria....
Mez. — (Mèname no...).
'Ntr. — (No che?) *(c. s.)*.
Most. — ... direte lo trommiento....
'Ntr. — (No che?)
Mez. — (No chillo, 'mmiento) *(c. s.)*..
Most. — ... che patesco....
Mez. — (Accossì, vi') *(le 'mpara a menàrele no vaso [co lla mano)*.

'Ntr. — (Vavattenne !) *(scornosa).*
Most. — . . . che 'mperzò... Ancora lloco ? *(forte a 'Ntr.).*
Mez. — Chesso le stea decenno
Che se nne jesse. *(a Most.).*
'Ntr. — (Ah faccia de frabutto !) *(da parte a Mez.).*
Most. — E accossì lo trommiento.... Se nn'è ghiuta ?
Mez. — È arrevata già 'n coppa. *(a Most.).*
(Non te mòvere ccane) *(chiano a' 'Ntr.).*
Most. — . . . che patesco pe chesta....
Mez. — Vi' ca pare che s'apra la fenesta.
(Mostaccio va sott'a la fenesta de Rina).
Via, mollamillo mo ! *(a 'Ntr.).*
'Ntr. — Te' ccà. *('Ntr. le mena lo vaso, e trase 'n casa).*

Senza dubbio, la scena è graziosa, e quasi non ce la saremmo aspettata dal Saddumene. È vero che poi l'azione si sperde in un intrigo di scene di amore e di gelosia, vecchie e monotone, e la commedia si trascina senza interesse; tuttavia è innegabile un certo progresso nella maniera saddumenica, perchè l'eroismo cessa per dar luogo a una rappresentazione più umana. C'è poi un certo *gliuòmmero*, una burletta che le ragazze fanno ai loro amanti. Promettono a Moscardino e a Titta un abboccamento, purchè essi, a una tale ora di notte, si facciano trovare sotto l'uscio di via delle loro case, e parlino l'uno in francese e l'altro in ispagnuolo. Promettono lo stesso a Mostaccio e a Mezacapo, a condizione che vengano, a quella data ora, vestiti da contadine. Così, all' ora stabilita, i due da contadine stanno sotto il portone delle belle, e poco dopo sopraggiungono Titta e Moscardino.

Titta. — Adiò, madamuselle.
Most. — (Ah potta d'oje !
No franzese !)

Mosc. — Adios, mucciaccia,
Reina mia.
Mez. — (Oh malora !
No spagnuolo !)
Titta — Madama, scé suì prete.
Most. — (Ed è prèvete pure; ah, ah, ah, ah.).
Mosc. — Sabes ià lo che chiero ?
Mez. — (Ed è chianchièro; ah, ah, ah, ah.)....

Il gioco finisce quando, udendo rumore, una vecchia Renza vien fuori di casa col lume.

Dello stesso genere della *Rina*, ma più idillica e meno piscatoria, è la commedia *Le zitelle de lo Vòmmaro*, rappresentata ai Fiorentini nell'autunno del 1731, con musica di Pietro Pulli, maestro napoletano [1]. All' alzarsi del sipario, due cacciatori, vestiti di verde, sono addormentati su due sassi, con gli schioppi a lato, e due forosette, coi panieri infilati al braccio, vanno cogliendo fiori per la siepe del giardino del vecchio *Fonzo*, e cantando:

De lo Vòmmaro le zitelle
So' li martielle
De ll'uòmmene.
Songo pronte, so' saporite,
Comm'a l'antrite
De Napole.
E l'antrite de Napole e bbà,
Ccà so' le rrezze de chi vo' 'ncappà'.

---

[1] *Le zitelle de lo Vòmmaro, chèlleta pe museca de* BERNARDO SADDUMENE, *da rappresentarese a lo triato de li Sciorentine l' autunno de lo 1731; addedecata all' azzellentissima signora D. Ernestina Margarita Contessa d' Harrach nata Contessa de Dietrichstein, Viceregina de Napole.* Napole, 1731. Se venneno alla Posta, da Nicola de Biase.

Le ragazze coprono di fiori i due dormenti, che, allo svegliarsi, le corrono a cercare, per far quattro chiacchiere amorose. — Il padrone del giardino è un avaro, come quasi sempre in questi libretti campagnuoli; il quale teme specialmente la compagnia dei cacciatori, che invece la offrono spesso e volentieri. E l'azione della commedia è il consueto intrigo di amori e di gelosie, con l'intingolo questa volta anche d'una donna pazza, che non ha proprio che vedere con tutto il resto.

A questa seconda maniera appartengono ancora *La marina de Chiaja* e *Li marite a forza*; rappresentata l'una nel 1731, e ripetuta poi ai Fiorentini nell'estate del 1734, con musica di Pietro Pulli, quando il poeta già era morto [1]; l'altra rappresentata ai Fiorentini nella primavera del 1732, con musica di Gaetano Latilla [2].

Il Saddumene scrisse ancora degl'intermezzi, dei quali il migliore è *La fantesca* (1733). — Il *Dottor Pantaleone* è smanioso d'avere per domestica una tedesca. Una donnina bolognese si fa credere tale, e lo va a servire, e colle sue moine riesce a strappargli una promessa di matrimonio. Volendo

---

[1] *La marina de Chiaja, commedia per musica in lingua napoletana di* BERNARDO SADDUMENE, *da rappresentarsi nel teatro dei Fiorentini nell'està di quest'anno 1734; dedicata alla maestà di Carlo Re di Napoli, Infante di Spagna, Duca di Parma, Piacenza e Castro etc., Gran Principe di Toscana etc.* In Napoli, MDCCXXXIV, a spese di Nicola di Biase, dal quale si vendono alla Posta ed a Fontana Medina.

[2] *Li marite a forza, commeddeja de* BERNARDO SADDUMENE, *da rappresentarese a lo triato de li Sciorentine sta primmavera de lo 1732; addedecata a lo llustrissemo segnore D. Carlo Gaeta patrizio napoletano, reggio Generale Auditore de l'asèrzeto de chisto Regno de Napole.* A spese de Nicola de Biase. Da lo stisso se venneno sott'a la Posta.

poi destargli un po' di accorta gelosia, gli presenta un soldato ussaro, che spaccia per suo amante; e costui intimorisce colle sue minacce quel povero gonzo di Dottore. In questa scenetta è, come vedremo, il germe della *Serva padrona.*— Nell'altro intermezzo poi, intitolato *La contadina*, predomina lo strano e il vaporoso della prima maniera del nostro librettista.

Il nome, questo almeno, di Bernardo Saddumene è tra' pochissimi conosciuti dei nostri commediografi buffi. Ne ha parlato la prima volta, con molta lode, il Napoli-Signorelli; e chi è venuto dopo, ha comodamente copiato da lui. « Bernardo Saddumene », dice il benemerito Signorelli, « compose graziosissimi melodrammi in lingua napoletana, ma lontana dall'espressioni tabernarie de' cocchieri e de' plebei abitatori del Lavinaro. Egli trasse i suoi caratteri dal ceto de' cittadini, e gli asperse di tutto il sale e l'eleganza patria ». E più avanti: « Col Saddumene e col Federico sparve da' nostri teatri comici musicali la regolarità e la grazia. Travestimenti inverosimili, colpi di scena mal preparati, situazioni stravaganti, macchine e trasformazioni a macco, nè modo nè decenza ne' motteggi, nè moderazione nell'uso degli equivoci maliziosi: tutti insomma gli ordigni adoperati da' più scurrili mimografi ed atellanarii ebbero luogo nei mostri musicali seguiti immediatamente al mancar del Federico » [1]. E altrove: « Commedie e ben graziose furono le opere di Bernardo Saddumene, morto qualche anno dopo del 1732: *Lo simmele, La Carlotta, Li marite a forza, La noce de Veneviento*, e singolarmente la piace-

---

[1] *Vicende della cultura*, v. VI, p. 106-7, e 322.

vole dipintura del *Paglietta geluso* » [1]. E altrove ancora: « Passando il secolo alla seconda metà, dopo i mentovati melodrammi lepidissimi del Federico e del Saddumene, si cadde in certo languore, per essersi poste in moda le stravaganze, le inezie, i travestimenti sconnessi » [2].

La troppa correntezza di giudizio del critico napoletano, lo faceva qualche volta dare in codeste cantonate. Il Saddumene, purtroppo, non rappresenta ciò che dice lui. Piuttosto che farsi argine alla corruzione del teatro buffo napoletano, aperse la via allo sdrucciolo. Egli rappresenta la decadenza dell' opera popolare, al tempo dell' influenza del dramma metastasiano. Rituffò in un bagno poco salutare di melodramma stampigliano questa nostra commedia musicale, dal quale, affrancatasi dalle arcadicherie e dal barocchismo, s'era messa sulla buona via della schietta commedia popolare. S'accorse tardi di questo suo errore, e mutò maniera, tentando di riavvivare la commedia peculiarmente napoletana, cittadina, piscatoria o campagnola. L'intenzione era buona. Ma come il Saddumene non ebbe l'ingegno necessario a far trionfare, in un campo già preparato dall'imitazione del teatro spagnuolo, la sua prima maniera, e con essa la completa corruzione del nostro teatro popolare; così non l'ebbe nemmeno per rimettere in carreggiata il gusto del pubblico del teatro dei Fiorentini. Chè lui per commediografo non era

---

[1] *Storia critica de' teatri;* Napoli, Orsino, 1813; v. X, parte 2ª, p. 119. Non conosco *La noce de Veneviento*, ma ho qualche motivo per dubitare che essa sia veramente del Saddumene.

[2] *Ricerche sul sistema melodrammatico, lette da* PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI *ai soci Pontaniani* nel novembre e dicembre del 1812; negli *Atti della Società Pontaniana*, v. IV, 1847, p. 59.

tagliato, e scriveva libretti a braccia, per mestiere. Rimane, nel suo tempo, come il termometro del gusto teatrale pericolante.

II. Carlo de Palma.

Il nome di Carlo de Palma avviene d' incontrarlo tra il 1725 e il 1747 su sei melodrammi, dei quali uno solo buffo. I cinque serii sono: *Il trionfo d' amore o vero Le nozze tra' nemici*, rappresentato al teatro Nuovo, nell'autunno del 1725, con musica di Pietro Auletta; *Il premio dell'innocenza o vero Le perdite dell'inganno*, al Nuovo, nel dicembre del 1725, con musica di Francesco Corradini; l'*Orismene avvero Dalli sdegni l'amore*, al Nuovo, nel carnevale del 1726, con musica di Leonardo Leo; *Stratonica*, al San Bartolomeo, nella primavera del '27; e *L' amor costante*, tragicommedia, rappresentata a' Fiorentini l' autunno del '47, con musica di Nicolò Conforto. Non è nostro cómpito di occuparci di questi drammi, e non mette conto d'intrattenerci sugl' intermezzi comici che li allietano: non c'insegnano nulla di nuovo.

La commedia è *La Ciulla o puro Chi ha fremma arriva a tutto*, rappresentata nella primavera del 1728 ai Fiorentini, con musica di Michele Gabellone. — *Ciulla* è una schiava del tavernaio *Marcone*, che se n'è innamorato e vorrebbe sposarla; invece lei s' è messa a fare all'amore col padroncino *Cola*. Marcone, che non s'accorge di questo, prepara al figlio una moglie in *Lisa*, amante di *Tore*. Altri personaggi contornano il quadro e dànno materia all'intreccio, finchè, al terz'atto, Cola e Ciulla scappano di casa. Mar-

cone li piange per perduti, e fa giuramento di perdonarli, purchè ritornino. E i colombi, che s'erano ricoverati a pochi passi, in casa d'una vecchia zia, tornano al nido, e diventano legittimamente marito e moglie.

Alla tenuità dell' azione, si unisce una forma ben poco napoletana, con espressioni da melodramma serio di cattivo gusto. E poi, nell'insieme, c'è un non so che di stecchito, d' incolore, che non permette di assegnare a questa commedia un posticino nemmeno tra quelle che caratterizzano la decadenza nel secondo decennio dell' Opera buffa. Nè io mi ci sarei fermato un momento, se non avessi creduto necessario correggere un giudizio storto di Pietro Martorana. Il quale, raccoglitore e divulgatore come fu di notizie anche discordanti e contradittorie, non conobbe del De Palma se non il solo *Amor costante*, tragicommedia, eppure non si peritò di affermare ch' ei fu « scrittore di bellissime commedie »! Anche il Napoli-Signorelli, che il Martorana ebbe molto presente, non dice altro se non che di commedie « ne fecero altresì il Palma ed il Viola »; e l'anonimo editore delle commedie del Lorenzi, che egli pure per questi primordi copiò dal Signorelli, ne ricorda appena il nome. [1]

---

[1] P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori in dialetto napoletano*; Napoli, Chiurazzi 1874, p. 320. — NAPOLI-SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri*; vol. X, p. 2ª, p. 120. — *Opere teatrali di G. B. Lorenzi*; Napoli, Stamperia Flautina, 1806-1820; vol. I, p. XIII.

I MUSICISTI DELL'OPERA BUFFA.

NICOLA JOMMELLI.

III. Francesco Oliva.

Dalla prefazione all' edizione del 1732 della commedia *Lo castiello sacchejato*, si viene a sapere come *Ciccio Viola*, pseudonimo di Francesco Oliva, oltre quella commedia, scrisse *La mpeca scoperta*; e dalla prefazione all' *Ammore fedele*, del 1724, si apprende come anche questa sia dell'autore della *Mpeca*. In nessun libretto ci è occorso di vedere chiaro e tondo stampato nè il nome dell'Oliva nè lo pseudonimo di Viola.

Lo *castiello sacchejato* fu rappresentato la prima volta ai Fiorentini, nel novembre del 1722, con musica di Michele de Falco e Leonardo Vinci. L' autore non potè assistere alla rappresentazione; e chi ebbe cura di metterlo in iscena, o per dispetto o per poca pratica del teatro, « lo fece justo comm'a no piezzo de permone 'mmano a le gatte ». Le scene, a quanto ne ha lasciato detto l' autore, non avevano che fare con la commedia, nè le arie coi recitativi; e nemmeno la grammatica era rispettata. Ricomparve una seconda volta sullo stesso teatro, conciato ugualmente; e piacque, com' era piaciuto la prima. Finalmente ricadde nelle mani del suo legittimo autore, e questi lo risanò non solo, ma lo ricoprì d' un abituccio nuovo; e così attillato, lo rimise in iscena sul teatro Nuovo, nel carnevale del 1732 [1].

---

[1] *Lo Castiello sacchejato, commeddeja ammascherata pe mmuseca, da rappresentàrese a lo treato Nuovo 'nchisto carnevale de st'anno 1732; addedecata all'azzellentissema segnora D. Ernestina Margarita contessa di Harrach, nata contessa de Dietrichstein, e Viceregina de Napole.* Napole, a spese de li 'mpresarie. « La museca è na 'nzalata mmescata de paricchie vertoluse, addò chi nge ha posta n'ervesciolla addorosa e chi no shiorillo ».

Più tardi poi, nella primavera del 1747, Pietro Trinchera rimaneggiò ancora questo libretto; e con musica di Matteo Capranica, esso fu cantato sulle scene dei Fiorentini, col nuovo titolo di *Emilia*.

La scena è al Molo piccolo. Si è eretto lì in mezzo un castello di tavole: sopra vi monteranno dei popolani camuffati da Turchi, e un altro drappello di popolani, che sostengono la parte dei Cristiani, cercheranno d'assalirlo. Assistiamo insomma a una di quelle chiassose feste dei tempi viceregnali, nei quali il venire alle mani coi Turchi era nella cronaca di tutti i giorni [1]. — Il vecchietto *Tonno* aveva una volta fatto qualche moina alla ragazza *Fortunata*, e questa s'era messa a ridere; lui interpretò quel riso come una dichiarazione amorosa, e se ne credette innamorato. *Ciccillo* ne ingelosì davvero, e piantò Fortunata, tanto più che lo avevano ferito gli occhi furbeschi di *Graziella*, chiajese, ch'era venuta al Molo per la festa. Però Graziella era l'innamorata di *Masillo*, che di amico che era di Ciccillo, ora gli si dichiara avversario, e non vuol fare più da alfiere nel drappello dei Cristiani, scelto per l'assalto, perchè l'amico infedele ne è il capitano. Ciccillo, poche ore prima della festa, è costretto a cercare un nuovo alfiere, e si rivolge a Graziella, perchè induca il fratello ad accettar l'incarico. La ragazza, tutt'allegra, pensa di cogliere quest'occasione per vestirsi lei da portabandiera; ma non è tanto cauta da tenere per sè codesto suo pensiero. Lo dice invece a voce alta, pel gusto d'informarne il pubblico; e la

[1] Cfr. pure la commedia del Tullio *Lo 'mbruoglio de li nomme* (1714), esaminata dianzi.

sente Masillo, il quale, profittando del travestimento, si propone di rapirla. E va a tale scopo ad arruolarsi come capitano dei Turchi, il cui Sultano era Tonno. — Nelle file di quest'infedeli intanto era avvenuto un altro scompiglio. Tonno aveva pregato Fortunata di persuadere il fratello a vestirsi da *grantorca* (Sultana); e anche Fortunata aveva avuto l'idea d'indossare essa in persona quegli abiti, conducendo seco la vecchia *Bellonia* camuffata da schiava. I Turchi, quando vedono giungere la graziosa Sultana, mandano *Urrà a Maumma*.

Comincia la festa. I Cristiani, a bandiera spiegata e al suono delle fanfare, circondano il castello. I Turchi non si fanno vivi. I Cristiani mandano come parlamentario Graziella, e Masino la deve ascoltare. Non approdano a nulla, e si dà il segnale dell'assalto. I Cristiani sono respinti, e Graziella vien fatta prigioniera. Il sultano e la sultana escono vittoriosi sugli spaldi, e gettano monetine tra il popolo. Un araldo è spedito dal campo cristiano per riscattare l'alfiere; ma riporta indietro, a Ciccillo, la non grata novella che Masillo l'ha, innanzi a molta gente, scoperto per Graziella, baciata e fatta sua moglie. — I Cristiani ritentano l'assalto, e questa volta con prospera fortuna. Tonno è fatto prigioniero, e Fortunata è impegnata in duello con Ciccillo. Son separati dal sopravvenire di Masillo e di Graziella, che scoprono Fortunata, e la fanno sposare a Ciccillo. In fine della commedia, tutti, per l'allegrezza, gridano: « Mora lo Turco e bbiva Carlo sesto »!

Tra i personaggi c'è una giovanetta, *Ceccia*, che ha qualche cosa della *Vastolla* del Piscopo. Ha visto anch'essa un topolino, e racconta ciò all'innamorato e alla mamma.

Lui. — . . . ch'è stato?
Ceccia. — Che bbo' essere stato? Ccà le zoccole
Jòcano a mpizzo-mpazzo. Io stea seduta,
E mm'è sagliuto pe le gamme ad àuto
Tanto no sorecillo; uh mamma mia!
Che paura m'ha posta!
N'àuto poco che steva,
Me mozzecava...
Lui. — Addove?
Cec. — Addò poteva.
Lui. — É proprio sàporita sta fegliola! [1]

Oltre a questo, sono tanti gli episodi, le scenette più o meno vivaci che contornano l'azione, che ne risulta una commedia assai varia e piacevole. Nè manca un certo sapore di dialetto, e una certa grazia di espressioni.

La mpeca scoperta fu rappresentata la prima volta ai Fiorentini, nell'inverno del 1723, e la mise in iscena l'Oliva stesso, e fu accolta molto favorevolmente [2]; una seconda volta poi comparve allo stesso teatro, nel carnevale del 1732, ma come lavoro di un Eligio Maria Orenghi e col titolo

[1] Atto II, sc. 12ª. Tra questa commedia e *Lo cecato fàuzo* del Piscopo ci sono altri punti di somiglianza. La vecchia *Bellonia*, provata mezzana di amori, madre di *Ceccia*, rassomiglia molto alla *Grannizia*, madre di *Vastolla*. Una scena del *Castiello* (I, 12), tra madre e figlia, in cui l'una vuole che l'altra lavori alla calza e resti in casa, mentre lei deve andare attorno intrigando, e l'altra invece dice ch'è festa, che non vuole lavorare, che deve maritarsi ormai, ha un notevole riscontro con alcune scene del *Cecato*.

[2] *La mpeca scoperta, commeddia pe mmúseca, da rappresentarese a lo triato de li Sciorentine sto vierno dell'anno 1723; addedecata a l'accellentissemo segnore lo sio conte Carlo 'Manuele d'Altann, nepote de S. Emi-*

La mbroglia scoperta [1]. L'Oliva se ne lamenta nella prefazione a *Lo castiello sacchejato*. « Mo », egli dice, « la « caccia uno, che pe forza vo' essere tenuto pe patre po- « tativo sujo, e non se nne vo' cojetare ca le ccose se « sanno. No pozzo 'mmacenàrme comme resciarrà, pocca « sso conciateàno nce ha puosto le mmanelle soje, che « tanto sanno 'mpastà' vierze quante le mmeje sanno fa' « doppie de quatto. Lo cielo le dia bona ventura, ca nce « la desidero, pocca è figlia mia (accossì dice *Ciccio Viola* « che l'ha fatta); quanno che no, se conzòla co lo penziero « ch'isso la fece bella e bona; si po' le ghianàre nce la « stroppèjano, che nce vuo' fa'? Pacienzia! ». La rifazione tuttavia non differisce dall'originale se non per qualche scena aggiunta, per qualche espressione e pel titolo; e l'impresario, in un avvertimento premessovi, confessa che la *Mbroglia* non è se non la ripetizione dell'altra commedia, rappresentata sullo stesso teatro negli anni passati.

La commedia è tutta un arruffio di travestimenti e di ricognizioni, ma non riesce perciò noiosa; anzi, per condotta, pel modo di sceneggiare, pel garbo e il gusto del dialetto, è una delle migliori del primo periodo. Le singole scene specialmente sono trattate con molta delicatezza e senso ar-

nenza lo si Cardinale Michele-Federico d'Altann, Vecerè e Capetanio generale de sto Regno de Napole, etc. A Napole, MDCCXXIII. A spese de lo 'mpresareio.

[1] *La mbroglia scoperta, commeddia pe mmuseca di* EGILIO MARIA ORENGHI, *da rappresentàrese a lo teatro de li Sciorentine de Napole 'nchisto carnevale dell'anno 1732; addedecata all'eccellentissimo segnore lo segnore D. Luise Tommaso Rajemunno conte de Harrach etc.* (7 titoli). A spese de Nicola de Beaso, e da lo stisso se vènneno sotto la Posta.

tistico, e le arie son quasi tutte graziose. Una fanciulletta, incaricata di un'imbasciata amorosa, va dicendo per via:

Bene mio, ched è chesto? 'nso 'ddo vâo
Sento parlà' d'ammore e 'nnammorate;
St'ammore che cos'è, ch'è tanto doce,
E tanto cannaruto [1] pe le ffèmmene?
E perchè vanno morte appriesso all'uòmmene?
L'aggio spiato [2] a zia, e m'ha schiaffata
Na mmoccata a lo musso bona, bona.
Sarrà qua' brutta cosa! Ma si è brutta,
Comme po' piace a tutte? Ora va' sacce
Che mbruoglio sarrà chisto,
Ch'è tanto saporito e tanto tristo!
Quanno quanno so' cchiù grossa
Pe sapè' ched è st'ammore?
Che bo' di' sto sosperare,
Zenniare
A chisto e a chillo;
Fa' na tossa,
No resillo,
E lo ddire: gioja, core,
Fato mio, mme faje morì'!
Sto speruta [3] de sapere
Comme sonco chelle pene
Che patesce chi vo' bene;
E perchè duje 'nnammorate,
Stanno sule e reterate,
Non se vonno fa' a bbedere,
E le siente ascevolì' [4].

[1] Appetitoso, ghiotto.
[2] Domandato.
[3] Desiderosa.
[4] Struggersi di desiderio.

L'intrigo principale (*'mpeca*) è questo: — *Ciannella* è una giovanetta di cui s'ignorano i genitori. Un capitano spagnuolo, dovendo partire per la guerra di Francia, l'aveva affidata a *Ciccotonno*, il quale, morendo, l'affidò al fratello *Marcone*. Di lei s'innamora *Micco*, che ricorre alle astuzie di *Sasina*, suo servo, per averla. Sasina si traveste da capitano spagnuolo e va da Marcone. Picchia fortemente all'uscio: Marcone di dentro grida che si faccia piano, se no l'uscio cade. Ma nell'aprire, vedendo uno spagnuolo, mormora: « M'abbesogna sta' zitto, ch'è spagnuolo! ». Sasina sarebbe subito riuscito nel suo intento, se contro di lui non fosse insorta la vecchia *Lisa*, non meno valente inventrice di *'mpeche*. Questa introduce, camuffato da donna, in casa di Marcone, il giovanotto *Meniello*, amante corrisposto di Ciannella; e li fa sposare segretamente, innanzi a testimoni. Povero Sasina, per poco non ne esce anche col danno; perchè, mentr'egli si trova ancora negli abiti di capitano spagnuolo, il vero capitano ritorna. Scoprendolo un imbroglione, ma credendolo sempre un estraneo, Marcone e Meniello gli vanno a strappare, per ischerno, i peli dal mento e dalla testa; ma con non poca loro maraviglia, rimangono l'uno con una barba posticcia tra le mani, l'altro con una parrucca, e il capitano diventa Sasina! In ultimo poi si scopre che Ciannella era figlia di Marcone [1].

Tutto ciò è molto complicato; ma l'artificio quasi non s'avverte sotto le tinte artistiche con che è colorito il quadro. Nè poi l'intreccio di questa commedia è dei più intricati del tempo; che anzi: qualche volta, e non raramente, nel

[1] L'intreccio, nota lo STIEFEL, ricorda *La réconnue* di Rémy Belleau, del 1564.

leggere altre commedie contemporanee, c'è da disperare di trovar un filo che aiuti ad uscirne!

Innanzi al libretto dell' *Ammore fedele*, « favola sarvàteca » rappresentata il 18 aprile del 1724 ai Fiorentini, [1] è detto: « Dapo' havè' fatta la commeddia 'ntetolata *La « mpeca scoperta*, figlia leggittema e natorale mia, c'happe « pe patre potativo chillo che la copiaje, me venne voglia « de fare na fàvola sarvàteca, che no Toscano deciarrìa *bo- « scareccia* ». Donde appare che di questa fu anche autore l'Oliva. Fu scritta tenendo avanti per modello l' *Aminta* e il *Pastor fido*; e lo confessa il poeta medesimo nella prefazione: « . . . data n' occhiatella a lo *Pastor fido* e a « l'*Aminta*, pe peglià' lo 'nziembro de lo designo lloro ma « no le ppezze, perchè non mmoleva fa' no vestito de « trapolino co' le rretaglie d'àute ma no tabbaniello co lo « cerrito mio, co lo muòdolo de l' *Aminta* haggio tagliata « chesta ». E non offre nulla di nuovo nel genere: siamo ai soliti amori pastorali, e alle solite leggi inventate allegramente dal commediografo; e scorrono i ruscelletti limpidi e cristallini, e luccicano le frecce e gli archi, e gli amanti si dirupano, e i padri fanno il sacrificio d'immolare i figliuoli. La scena è in Arcadia; ma « chi no le piace chella, se « la fegna addò vo', ca lo munno è granno ». E « la fa-

[1] *L'Ammore fedele, favola sarvateca, da rappresentarese 'mmuseca a lo teatro de li Sciorentine a primmavera de chist' anno 1724; addedecata a l'accellentissemo segnore lo sio Conte Carlo-Manuele d' Altann, nepote de S. Eminenza lo si Cardenale Michele-Federico d' Altann, Vecerrè e Capitanio Generale de sto Regno de Napole etc.* Napole, MDCCXXIV, a spese de lo 'mpresario.

« vola se 'ntrica ncoppa a na costomanza antica e moderna « de certe nnaziune de levante, addove li patre 'nzorano li « figlie senza che lloro ne sacciano niente a pprimmo; ed « io ng' aggio 'nfenta na legge, che si lo zito o la zita se « trovassero 'n fallo co n'auta perzona, chesta era connan- « nata a mmorte ».

Dorilla ama *Sirvio*, ma questi ama *Merinna*, e costei invece ama *Laurino*. Alla fine dell' atto terzo, Sirvio va a rintanarsi in una grotta buia, col proposito di morirvi di fame, per amore. Sopraggiunge Merinna, la crudele; la quale, perchè non corrisposta in amore, vuole essa pure lasciarsi morire di fame, ed entra nella grotta, che pare fosse la più acconcia alla bisogna. Trovandosi alla presenza del non riamato amante, ne scappa subito fuori. E incontra sua madre e il padre di Sirvio che, desolati, cercavano dei figliuoli perduti. Essa li indirizza alla grotta. Ma dunque Sirvio e lei sono stati insieme, soli, lì dentro; dunque, per quella tal legge inventata dal commediografo, debbono andare a morte! *Dura lex, sed lex!* I saettatori si dispongono in cerchio per eseguire la legge; quand' ecco che la creduta madre di Merinna, disperata, confessa che non le è figlia, ma che essa la raccolse dalle mani di certi ladroni. Un segno sul corpo della giovinetta la fa riconoscere allora per sorella di Sirvio. Addio, legge e malinconie; e tutti sono contenti, e si maritano secondo natura.

Pietro Martorana parla, in vari luoghi del suo centone, di Francesco Oliva, ora sotto il nome di Viola, ora di Auliva, ora di Oliva; e in uno di essi (pag. 410) dice: « In úna commedia che abbiamo sott' occhi, stampata nel 1722, da rappresentarsi al teatro dei Fiorentini, intitolata

La noce de Veneviento, l'autore in una protesta dice di avere già scritto *Lo castiello sacchejato* e *Lo fùnnaco revotato* ». E aggiunge d'aver presente anche *Lo fùnnaco revotato*, commedia da rappresentarsi ai Fiorentini nel 1720. A me non è riuscito di vedere il libretto della *Noce de Veneviento*, ma ho dianzi ricordato che una commedia omonima il Napoli-Signorelli, e con lui il Martorana, attribuisce al Saddumene. Conosco invece una commedia intitolata *Lo fùnnaco revotato*, ma rappresentata a' Fiorentini nel carnevale del 1756 [1]; e in un avvertimento che precede, è detto essere d'un autore « majàteco e chiantuto », e che, in questa riproduzione, essa era stata rimaneggiata da Pasquale Mililotti. Potrebb' esser benissimo che l' antico autore sia appunto l'Oliva. E di codesta commedia conosco altresì una ristampa del 1760, fatta per una ulteriore ripresa ai Fiorentini. Qui manca l'avvertimento e il nome del Mililotti; e questa volta la musica è di Giacomo Insanguine detto Monopoli [2].

La commedia, per sè stessa, è poco notevole. *Pordenzia* e *Prospero*, marito e moglie, mercanti di sapone, si bisticciano spesso, perchè il marito vorrebbe far la corte alla ragazza *Norella*, innamorata corrisposta di *Fonzo*. Prospero macchina nientemeno di trafugare la giovanetta amata, e immagina d'essere già riuscito nell'intento; sennonchè, nell'aprire la lettiga dove aveva creduto che fosse entrata *Norella*, vi

[1] *Lo fùnnaco revotato, commeddea pe mmuseca da rappresentàrese a lo triato de li Sciorentine lo vierno de chist'anno 1756.* A Napole, MDCCLVI, a spese de Vecienzo Fraùto.

[2] *Lo fùnnaco revotato, commeddea da rappresentàrese 'm mùseca a lo triato de li Sciorentine, lo carnevale de chist' anno 1760.* A Napole, MDCCLX, pe lo Lancianiello, e da lo stisso se realano a lo ssoleto.

trova invece la moglie! Intanto le ragazze della commedia, per indurre gli amanti a sposarle, fanno scambio di case; e l'imbroglio riesce in barba ai vecchi. Non manca da ultimo il riconoscimento di Norella per una figlia che Prospero aveva perduto.

In uno dei libretti della collezione del Florimo, intitolato *Li duje figlie a no ventre*, rappresentato ai Fiorentini il 21 aprile del 1725 con musica di Domenico Galasso, in un poco di bianco, sul frontespizio è scritto con penna d'oca: « poesia di Oliva » [1]. Non so che fede meriti questa notazione manoscritta; certo, nella prefazione al *Castiello sacchejato* del 1732, l'Oliva, pur facendo menzione della *Mpeca* del '23, non accenna a questo lavoro del '25. Del resto, è una commedia senza importanza, un' altra rifrittura dei *Gemelli*; ma qui, come nella *Calandria* del cardinal Bibbiena, i gemelli sono di sesso differente, e da ciò deriva una serie d'intrighi più o meno verosimili. Qui l'imbroglio è ancor più complicato, perchè *Lalla* e *Lillo*, i gemelli, sono rappresentati da un solo attore, che ora veste da uomo e ora da donna! « Te voglio avesare », scrive il poeta nella prefazione, « ca Lillo e Lalla so' duje personaggie, ed azzò « saje quann' è Lillo e quann'è Lalla (pecchè le fa una « perzona), sacce ca sempe che ba vestuta femmena, è Lalla, « e sempe che ba vestuto ommo, è Lillo, a defferenza de

[1] *Li duje figlie a no ventre, commediea napoletana pe mmuseca, da rappresentarese a lo triato de li Sciorentine 'n chist'anno 1725; addedecata a so' Amanenzea lo segnore Michele Federigo Althann vecerrè luocotenente e Capetaneo generale de sto Regno.* A Napole, pe lo soleto Ricciardo, a Fontana Medina.

« la primma vota, ch' esce vestuta femmena da la casa de « lo zio Sebeone: tanno è Lillo, pecchè se no non se con- « fondarriano le tèrmene ». La scena è ad Antignano; ma chi se n'accorge? Il poeta avverte ancora nella prefazione: « Io la commeddea la teneva fatta; non aggio fatto àoto « ch' acconciàrela e fàrece l' atto tierzo, che già sapeva « comm'avea da essere, e la teneva pe fàrsela rappresentare « quanno mm'era addemmannata: mo m'è benuta l'accaseone, « aggio avuto li *quibus*, ed io nce ll'aggio mollata ».

L'Oliva è commediografo immaginoso, vivace, buon coloritore e scrittore non senza grazia. Si compiace dell'intrigo, e in verità ha l'arte di svolgerlo con disinvoltura, senza per lo più ricorrere a luoghi comuni, e senza inciampare in grossolane inverosimiglianze. Ma chi è cotesto Francesco Oliva? Non sempre nella storia dell'Opera buffa ci è permesso rispondere a simili domande; ma qui fortunatamente possiamo. Francesco Oliva è l'autore d'un poema eroico intitolato *Napole accojetato*, che canta del riordinamento di Napoli dopo la rivoluzione di Masaniello. È in venti canti in ottava rima, e fu finito il 17 dicembre del 1727. « Vincenzo de Ritis »—è il Martorana che parla—nel 1849 dava fuori un manifesto, dove fece « imprimere tutti gli argomenti, e prometteva di dare in- « fine di ciascun canto delle note dilucidative riguardo alle « patrie costumanze di quell' età, e ne volea eseguire due « edizioni, una in 4° a due colonne con litografie in carta « cinese, esprimenti le principali scene di ogni canto, ed « un'altra in 8°. Ma si è veduto solamente il primo fasci- « colo di quella in 8°, stampato dalla tipografia Virgilio « il 1849, il quale contiene i quattro primi canti » [1]. Ne

[1] MARTORANA, *Not. biogr. e bibliogr.*; p. 15-16.

possedevano una copia manoscritta il canonico Antonio Giordano, e un'altra esso Vincenzo de Ritis. Anche l'abate Cuomo ne possedeva una; ma non so se fosse una di codeste due. Già un anno prima del De Ritis, un tal Castellano ne aveva cominciata la stampa pe' tipi dei fratelli De Angelis, intitolandolo *Lo revuoto de Masaniello*. Precedeva il poema un articolo di Luigi Volpicella, che trattava *Della patria e della famiglia di Tomaso Aniello detto Masaniello*. La pubblicazione giunse all'ottava ottantaseesima del III canto.

L'Oliva compose altresì una traduzione in vernacolo dell'*Aminta*, a cui diede il titolo: *Aminta, favola pastorale de chillo gran poeta che se chiammava Torquato Tasso, vestuta a la napoletana da* ACANTEDE ANTEGNANO, *pastore arcade, pe chi ha gusto de vedere mà care all'uso de Napole; dedecata....* Ma la dedica manca, perchè saggiamente l'Oliva si riserbava di mettere il nome più redditizio, nel momento della stampa. Si conserva manoscritta nella Biblioteca Nazionale di Napoli (XIII, C, 81). E qui pure, nella Nazionale di Napoli (XIII, H, 56), esiste manoscritta una *Grammatica della lingua napoletana*, composta dall'Oliva nel 1728, siccome si rileva dalla pag. 12; dove è detto: « L'anno scorso 1727, si vide un poema satiro- « comico non ignobile, intitolato *La Ciucceide*, dove sta « meglio intesa l' ortografia di questa lingua » [1]. Non è opera priva di qualche pregio, e meriterebbe di veder la luce. Vi si dicono delle cose curiose riguardo all' ortografia: per esempio questa, che non bisogna mettere l'apo-

[1] Veramente la prima edizione della *Ciucceide* è del 1726 (Napoli, Muzio).

strofe innanzi alla *n* quando significa *in*, perchè, ragiona l'autore, l' apostrofe si mette dove manca qualcosa, e innanzi alla *n* non manca niente, non avendo i Napoletani mai profferito intera la preposizione *in*. V'è premessa una lunga prefazione, dove è tra altro narrato: «... A compònerla « [questa grammatica] mi sono state d' impulso le censure « che alcuni alle mie commedie, fatte in questa lingua per « musica, hanno per astio ed inconsideratamente opposte. « Alle quali quantunque risposto havessi nella maniera che « potei, nullameno i leggitori (conforme è vizio dell' umana « natura, che al peggio inchina), tratti dal piacere della « maldicenza, o nulla o poco alle dottrine poetiche e gram- « maticali, da me addotte per dichiarazione del vero, av- « vertirono ». Donde s' apprende che l' Oliva aveva sostenuta una polemica in difesa delle sue commedie. Il Martorana, e s'intende, penserebbe al poemetto *La Violeida*; ma questa, come abbiamo visto dianzi, fu scritta non contro Francesco Oliva, bensì contro Aniello Piscopo.

Ai suoi critici, l'Oliva rispose con un poemetto intitolato *L'assedio de Parnaso*, di cui non rimangono se non tre soli canti manoscritti, nel codice XIII, C, 81 della Nazionale, dopo la traduzione dell'*Aminta*. Anch'egli finge, come già il Boccalini e il Cervantes e il Caporali e il nostro Cortese, d'aver fatto un viaggetto su in Parnaso. Sulla vetta più alta di quel monte era la reggia di Apollo, a cui faceva da portiere il nostro Giulio Cesare Cortese, che colà s' era ammogliato con *Grazia*,

na femmena stemata a sto pajese,
. . . . . e cammarèra amata
de Talìa, che tant'affetto mese

a Ciullo nuosto, e le fa tant'annore
che campa a grassa e stace da segnore.
(I, 54).

Il poeta v'arriva nel momento che una gran folla di poeti comici assedia la reggia, per rapire Talia. Erano

. . . cierte stracciune
senz'arte, senza parte, strutte e affritte;
pe ffarese no paro de cauzune,
arrobbaro, copiaro libre e scritte;
e fatte certe zòrbie ll'asenune,
che chiammàro commeddie zoffritte,
nche se foro no poco arrepolute,
nzoperbia e nnarbascìa se so' mettute.
(I, 36).

Al terzo canto incomincia l' assalto; e al poeta viaggiatore sono mostrati e designati a dito, dalla casa del Cortese, i principali tra gli assedianti. Viene prima uno che porta scritto sull'insegna: *Ogni mio frutto Amor consuma alfine.*

E diceva lo vero lo scasato,
ca sta mmano a doje birbe malantrine,
che priesto priesto le fann'ire ammitto
chello ppoco che pò campà' l'affritto.
(III, 10).

Una delle accuse fatte dagli scrittori della *Violeida* al Piscopo, era appunto questa, d'aver perduto la testa dietro una cantante. Si potrebbe quindi supporre che in codesto capitano l' Oliva volesse rappresentare il Piscopo; e per conseguenza uno degli scrittori della *Violeida* potrebb'esser

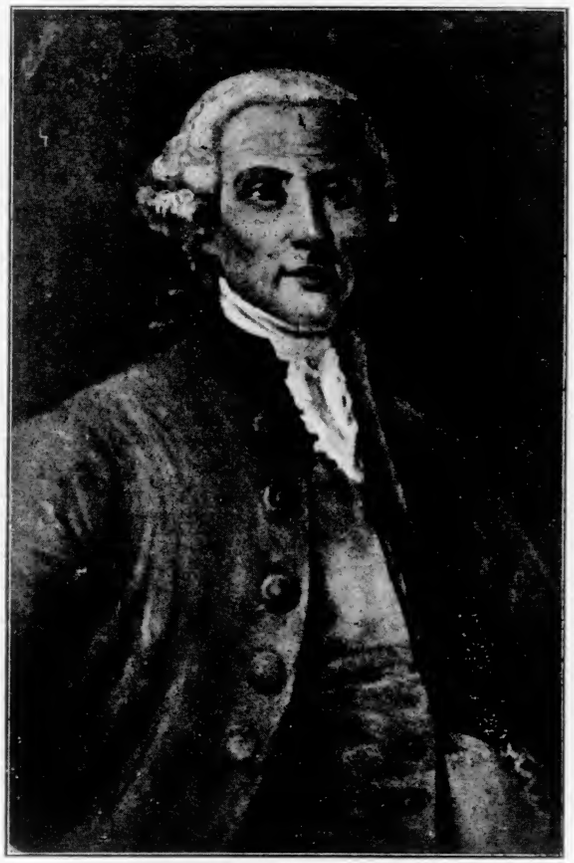
lui proprio, l'Oliva. Che dunque l'abbia intitolata così, *Violeida*, dall'anagramma *Viola* dal nome suo?

I caporioni tra gli assedianti sono *Don Bosecchia* e *Donna Tecchia*, seguiti da molti, e tra i tanti da un calabrese di Zumpano. Il Berni, in una sortita, li sbaraglia e mette in fuga. Un altro eroe è « *Ruospo* pe ttanta 'nfamie nnomenato ».

. . . . . Havette chisto
qua' ngegno e quarche rrobba, ma s'è aùso
a tanta vizije, che pezzente e tristo
remmase; e pe magnà', lo schefenzuso
ogne mmale tentà' sempe fu bisto:
juoche, truffe, arravuoglie, e maje se quieta;
vôze all'ultemo fare lo pojeta.
Facette certe zòrbie c'arrobbaje
a chisto e a chillo, o che sia vivo o muorto;
de mutte e fatte spuorche le 'nchiastaje,
credennose accossì pegliare puorto.
No cierto Chieppo apprimo l'ajutaje,
ch'era cchiù birbo d'isso, fàuzo e stuorto;
e pe chisto ncriccaje 'nn àuto lo naso,
che fu lo primmo a 'ntornià' Parnaso.
(III, 42-3).

Un altro è « lo capetanio Anchejone ».

No jannìzzero è chillo, che pe mamma
havette na creata, e no spagnuolo
pe patre, lesto 'assaje de mano e gamma
a saperte levà' lo ferrajuolo;
e perchè se crepava de la famma,
voze mparà' lo figlio truffaiuolo;
p' haverne ajuto lo mettette ncorte,



I MUSICISTI DELL'OPERA BUFFA.
FRANCESCO DURANTE.

PINACOTECA DEL CONSERV. DI S. PIETRO A MAIELLA — Napoli.

addove apprimmo ng' happe bona sciorte.
Da criatiello a paggio ed a copista
de lettere passaje, ca sicco e nquanto
screvea no poco, ma la mano è trista,
ch'è spagnola stroppiata . . . . .
. . . . . .
Ma che cosa mparà' ncorte potije,
addò chi nce tras'ommo ciuccio nn'esce?
Isso che ciucciariello nce trasije,
che s'aveva da fare mente cresce?
Era male ncrenato, se mettije
mmiezo a li vizie, tanto tristo resce,
guitto, fàuzo, forfante, bestialone,
che pe servì' non trova cchiù patrone.
. . . . . .
Chisto porzine, p'abbuscare pane,
s'è puosto a ppojetare ed a fa' joje;
arrobbanno azzoè da ccà e da llàne,
e bennènnole po' pe ccose soje.
Conzerta cantarine, hoc est p.....,
che bonno recetà', ca ogn'una proje;
co chesta scusa fa lo roffiano,
e molto fe' col senno e con la mano.
No mùseco mbreaco ll'ha mettuto
co la museca soja sott'a le stelle;
ma se vede ch'è n'àseno vestuto,
e se crede volà', ma non ha scelle.

(Canto III, in fine).

Questi profili ritraggono, con assai probabilità, le fisonomie dei poeti che abbiamo fin qui conosciuti: del Mercotellis, del Tullio, del Gianni, del Saddumene, del De Palma, del Piscopo. Ma ci manca ogni indizio per individuarli. Comunque, questo poemetto e la *Violeida* ci dànno

addove apprimmo ng' happe bona sciorte.
Da criatiello a paggio ed a copista
de lettere passaje, ca sicco e nquanto
screvea no poco, ma la mano è trista,
ch'è spagnola stroppiata . . . . .
. . . . . .
Ma che cosa mparà' ncorte potije,
addò chi nce tras'ommo ciuccio nn'esce?
Isso che ciucciariello nce trasije,
che s'aveva da fare mente cresce?
Era male ncrenato, se mettije
mmiezo a li vizie, tanto tristo resce,
guitto, fàuzo, forfante, bestialone,
che pe servì' non trova cchiù patrone.
. . . . . .
Chisto porzine, p'abbuscare pane,
s'è puosto a ppojetare ed a fa' joje;
arrobbanno azzoè da ccà e da llàne,
e bennènnole po' pe ccose soje.
Conzerta cantarine, hoc est p.....,
che bonno recetà', ca ogn'una proje;
co chesta scusa fa lo roffiano,
e molto fe' col senno e con la mano.
No mùseco mbreaco ll'ha mettuto
co la museca soja sott'a le stelle;
ma se vede ch'è n'àseno vestuto,
e se crede volà', ma non ha scelle.
(Canto III, in fine).

Questi profili ritraggono, con assai probabilità, le fisonomie dei poeti che abbiamo fin qui conosciuti: del Mercotellis, del Tullio, del Gianni, del Saddumene, del De Palma, del Piscopo. Ma ci manca ogni indizio per individuarli. Comunque, questo poemetto e la *Violeida* ci dànno

una bella prova delle guerricciuole pettegole che anche allora combatteva la *virtuosa canaglia*.

Ci riesce di stabilire anche l'anno e il luogo in cui nacque l'Oliva. Alla pagina 19 della sua *Grammatica*, egli dice: « Scrivo in età oltre i cinquantacinque anni, « d'una lingua trasfusami col sangue, essendo io ed i miei « maggiori nati e vivuti in questa città ». La *Grammatica* fu scritta nel 1728, quindi egli nacque in Napoli nel 1673. Sennonchè il Martorana, movendo da altri dati, afferma esser egli nato nel 1669. In una postilla posta in fine al *Napole accojetato*, sta scritto: « a 17 dicembre 1727, nell'anno dell'età sua 58 ». Tra le due, forse la data vera è quella del 1669; perchè l'Oliva, dicendo « oltre i cinquantacinque », avrà voluto intendere « cinquantanove ». Una innocente malizia per darsi a credere più giovane. Non per nulla siamo nel mondo del teatro!

IV. — Tommaso Mariani.

Nel 1727 questo Tommaso Mariani mise fuori in Napoli la sua prima commedia, siccome si rileva dalla prefazione all'altra intitolata *Il Baron della Trocciola* del 1736. Com'è detto nel frontespizio di ciascun suo libretto, era romano: perciò i suoi personaggi son sempre napoletani e romani. Nelle sue commedie non c'è niente d'inverosimile, ma nemmeno niente di originale o di vivo o di attraente. Il Mariani ha nella bisaccia tutte le scene di convenzione, e le cava fuori e le mette a posto via via che se ne presenta l'occasione. Quindi le sue commedie patiscono nei lombi, e son tutte un pochino sbilenche. Difetto imperdo-

nabile poi per un autore di Opera buffa, è che il poeta non sa nè ridere nè far ridere. Ed è naturale, perchè quel riso schietto, sboccato, grassoccio, spensierato della nostra Opera, è patrimonio proprio de' Napoletani.

Il Mariani usa anche il dialetto; ma il suo è un vernacolo che sa d'imparaticcio: tale per le desinenze, non per lo spirito. Un napoletano nel vedere una graziosa servotta romana non le dirà proprio, come vorrebbe il Mariani,

— Ussia è Romana?
— Al suo comando.
— A chella
Facce cianciosa e bella
Già me n'era addonato;
Pe sse bellizze toje
Io già vedo cchiù d'uno arrojenato.

Ma il Mariani aveva bisogno di scrivere in dialetto e sforzarsi di far ridere, altrimenti non trovava chi comprasse i suoi libretti! Il pubblico voleva ridere, non commuoversi. Lo dice il Mariani stesso, per bocca del poeta, nell'*Impresario di teatro* (a. II, sc. 3ª):

A ssi triate, amico, vonno ridere,
E tanno stann'attiente a la commedia
Quanno vedono ascire
Lo buffo co la smorfia,
Co no smocco, no làzzaro
De seggettaro, e le sentono dire
Qua' parola 'mmescata co la museca;
Ma a lo filo dell'opera,
A na scena de forza,
Non ce tèneno niente.

Quanno strillà' le siente:
Oh che piccio, vattenne, fuss'accisa!
Ca mo me faje annozzare
Chello poco de risa
Che m'aggio fatto!

L'impresario di teatro fu rappresentato al Nuovo nel carnevale del 1730, con musica, nel secondo atto, di Giovanni dell' Anno [1]. — Un impresario napoletano scrittura due prime donne per un' opera che il maestro di cappella e il poeta stanno raffazzonando, e s'innamora della servetta d'una di esse, e vuole che essa pure abbia una parte nell'opera. Intorno alle due prime donne fa lo spasimante uno zerbinotto, già promesso sposo di un' altra; la quale ora, vestita da uomo (c'era da aspettarselo!), lo viene a sorprendere. Il zerbino ritorna al primo amore, e così finisce la commedia, parecchio sciocchina.

Chi dell' altrui si veste presto si spoglia fu rappresentata ai Fiorentini nell'inverno del 1734, con musica di Antonio Aurisicchio [2]. — Andavano a nozze procurate un fratello e una sorella, accompagnate dalla madre, e portavano con loro una lettera di presentazione allo zio dei rispettivi sposa

---

[1] *L'Impresario di teatro, commedia per musica di* TOMMASO MARIANI *romano, da rappresentarsi nel teatro Nuovo sopra Toledo nel carnevale del corrente anno 1730; dedicata all'illustriss. ed eccellentiss. signore D. Luigi Tommaso Raimondo conte di Harrach etc.* (7 titoli). In Napoli, MDCCXXX.

[2] *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia, commedia per musica di* TOMMASO MARIANI *romano, da rappresentarsi nel teatro de' Fiorentini nell'inverno del corrente anno 1734; dedicata all'illustriss. ed eccellentiss. signora la signora D. Maria Antonia Carafa* (14 titoli). In Napoli, MDCCXXXIV; a spese di Nicola di Biase.

e sposo. Per via furono assaliti da' ladri e spogliati. I ladri erano de' buontemponi, che, trovata la lettera, pensarono di servirsene, e rubare a quei meschini anche gli sposi. Si vestono cogli abiti rubati, e si presentano con la lettera a quel tale zio. Sopraggiungono però i derubati, vestiti miseramente, e i ladri sono riconosciuti e perdonati.

Nell'inverno del 1735, con musica di Giuseppe Sellitti, fu rappresentato ai Fiorentini *Il finto pazzo per amore* [1] e nella primavera dello stesso anno, ed allo stesso teatro, *Gli amanti generosi*, con musica di Domenico Sarro o Sarri [2]. Nel carnevale dell' anno seguente, anche a' Fiorentini, fu dato *Il Baron della Tròcciola*, con musica di Giovanni Fischetti; [3] ma questa era la riproduzione d'una commedia rappresentata a Napoli sette anni prima. Ora era « nuovamente sceneggiata, intieramente cambiata in un « suo episodio, ed accresciuta notabilmente nella parte del-

---

[1] *Il finto pazzo per amore, commedia per musica di* TOMMASO MARIANI *romano, da rappresentarsi nel teatro dei Fiorentini nell' inverno del corrente anno 1735; dedicata al merito sempre grande dell'illustriss. ed eccellentiss. signore il signor D. Gerardo Piccolomini* (7 titoli, con un *etc.*). In Napoli, MDCCXXXV; a spese di Nicola di Biase.

[2] *Gli amanti generosi, comedia per musica di* TOMASO MARIANI *romano, da rappresentarsi nel teatro de' Fiorentini nella primavera dell'anno MDCCXXXV; dedicata all'illustriss. ed eccellentiss. signore il signor D. Marino Francesco-Maria Caraccioli Arcella principe di Avellino* (e 14 altri titoli). In Napoli, MDCCXXXV; a spese di Nicolò di Biaso.

[3] *Il Baron della Tròcciola, comedia per musica di* TOMASO MARIANI *romano, da rappresentarsi nel teatro de' Fiorentini nel carnevale dell'anno 1736; dedicata all'illustriss. ed eccellentiss. signore signor D. Giov. Battista d'Avalos d' Aquino d' Aragona* (21 titoli, con un *etc.*). In Napoli, MDCCXXXVI; a spese di Nicola di Biase.

« l'amante affettato, non che ridotta quasi del tutto in lingua « toscana, ed adorna d'arie tutte composte di nuovo ». È la meno insipida di quelle del Mariani, forse (o senza forse!) perchè il soggetto è tratto dal *Georges Dandin* di Molière. Il *Barone* è un villano rifatto, che fa la corbelleria di sposare una nobile, la quale, solamente « per prendersi spasso », si mette a civettare con un conte scimunito. Troppo tardi il Barone fa senno, e dice a sè stesso (a. I, sc. 6ª):

Si t'avisse pigliata
Na para toja, mo non sarrisse a chesto;
Ca si no poco poco jesse storta,
A botta de mazzate
La lassarrisse 'nterra meza morta.
Co chesta ch'è segnora
Non te puoje freccecare!

Al Mariani sono pure attribuiti: *Lo cicisbeo coffeato*, rappresentato ai Fiorentini nel 1728, con musica di Costantino Ruberto; *La schiava per amore*, al Nuovo, con musica di Onorio Ladel, pseudonimo senza dubbio di Lionardo Leo, nell'autunno del 1729; e *Fingere per godere*, al Nuovo, nella primavera del 1736, con musica di Domenico Sarro [1]. Il Florimo gli attribuisce altresì i versi dell'intermezzo *La contadina astuta*, rappresentato fra un atto e l'altro dell'*Adriano in Siria*, al San Bartolomeo, il 25 ottobre del 1734, « per sollennizzare il compleannos di Sua Maestà Cattolica la Regina delle Spagne ». La musica ve la mise Giambattista Pergolesi, e ne furono e-

[1] Cfr. FLORIMO, *La scuola musicale* ecc., v. IV, p. 112.

secutori Laura Monti (*Livietta*) e Gioacchino Corrado (*Tracollo*); e, stando al Florimo, « piacque quasi quanto *La serva padrona* » [1]; non certamente, oso supporre, per la bontà della poesia, che non s'eleva sopra gli altri lavori del Mariani. A quest'intermezzo pare toccasse la fortuna di venir ripetuto spesso, accodato a diverse opere; e lo ritroviamo anche col titolo di *Livietta e Tracollo*. Così, riabilitato e nobilitato dall'arte del Pergolesi, il Mariani, poeta della decadenza, ci schiude l'adito al secondo periodo della commedia popolare per musica, in cui la nostra Opera buffa assorge a onori che non pareva lecito sperare.

[1] FLORIMO, *La scuola musicale* ecc., v. II, p. 196; e v. IV, p. 23.

CAPITOLO SESTO.

SECONDO PERIODO DELL'OPERA BUFFA.

(1730-1750)

CAPITOLO SESTO.

SECONDO PERIODO DELL'OPERA BUFFA.

(1730-1750).

La serva padrona. — L'*Opéra comique.* — Gennaro Antonio Federico. — *Il finto fratello.* — *La zita.* — *Lo frate 'nnammorato.* — Il *Filippo.* — Le altre commedie. — *Il nuovo Don Chisciotte.* — Pietro Trinchera. — *Le 'mbroglie p'ammore.* — Il tipo del notaio. — *La simpatia del sangue* e il tipo del *paglietta.* — *Lo secretista.* — Il tipo del segretista. — *Il Barone di Zampano.* — *Ciommetella correvata* e il tipo dell'abate. — *Le fenziune abbentorate.* — *Il concerto* e il tipo del maestro concertatore. — *La vennegna* e il tipo del governatore di villaggio. — *L'Abate Collarone* e il tipo del maestro di cappella. — *Lo tutore 'nnammorato.* — *Il finto cieco.* — *La tavernola abbentorosa.* — Le commedie in prosa. — *I Cartelli.* — Antonio Palomba. — Le sue commedie. — *Il Marchese Sgrana.* — Giudizio del Cimaglia. — Il buffo Antonio Catalano.

EL 1733, « festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio della Sac. Ces. Catt. Real Maestà di Elisabetta Cristina, Imperatrice regnante », sul teatro di San Bartolomeo, tra l'un atto e l'altro del dramma *Il prigionier superbo,*

messo in musica da Giovan Battista Pergolesi, fu rappresentato per la prima volta un intermezzo buffo intitolato *La serva padrona*. La poesia era di Gennaro Antonio Federico, e la musica dello stesso Pergolesi, giovanotto ventitreenne, da poco uscito dal Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. Fu accolto con entusiasmo.

L'intreccio non ne è molto originale: ricorda la *Fantesca*, intermezzo del Saddumene. Ma ciò che ne costituisce il merito veramente eccezionale non è la poesia, sibbene la musica del Pergolesi. Colla *Serva padrona* questo imberbe maestro palesò le magnifiche sue doti di artista, e vinse le difficoltà della monotonia di due personaggi, che non lasciano mai la scena, e di un'orchestra ridotta alle semplici proporzioni del quartetto [1]. Una delle compagnie di comici vaganti lo portò oltr'Alpi, e la sera del 4 ottobre 1746 lo rappresentò sul teatro Italiano di Parigi, dove ebbe poco buona accoglienza. Nel 1752 però, nell'agosto, la compagnia diretta dal Bambini lo ripresentò al pubblico parigino, sulle scene dell'Opera; e quelle poche note destarono allora un incendio. In occasione della ripresa dell'opera del Destouches, *Omphale*, il Grimm si scagliò violentemente contro quella e tutte le altre musiche francesi, difendendo a spada tratta la musica italiana. Dalla questione puramente musicale germogliò la questione nazionale e politica [2]. Si combattè lungamente, fino a che più tardi da questa non generò l'altra lotta, ancora più accanita, tra Piccinnisti e Gluckisti.

---

[1] Cfr. FLORIMO, *La scuola musicale* ecc., v. II, p. 201.

[2] Cfr. F. DE VILLARS, *La Serva padrona, son apparition à Paris en 1752, son influence, son analyse, querelle des bouffons*; Paris, Castel, 1863.

E dalla rappresentazione della *Serva padrona* data la nascita dell'*Opéra comique*. « Quando », narra l'Algarotti, « fu udito in Francia lo stile naturale ed elegante insieme della *Serva padrona*, con quelle sue arie tanto espressive, con quei suoi graziosi duetti, la maggior parte dei Francesi prese partito a favore della musica italiana. Così che quella rivoluzione che non poterono operare per lunghissimi anni in Parigi tante nostre elaboratissime composizioni, tanti passaggi, tanti trilli, tanti virtuosi, la fece in un subito un intermezzo e un paio di buffoni » [1]. Il Baurans ne tradusse il libretto in francese, e mostrò come anche le parole francesi potessero essere musicabili. Posteriormente il Blavet scrisse *Le jaloux corrigé, pastiche italien*; il Monsigny l' *opéra bouffon* in un atto, *On ne s'avise jamais de tout*; il Dauvergue, *Les troqueurs*; e il nostro Egidio Romualdo Duni, nativo di Matera in Basilicata, compose in francese più di venti opere buffe. « Cette forme de rondo », dice il De Villars, « cette coupe de morceaux, leur vive allure, leur esprit, que nous trouvons dans *Rose et Colas*, et dans les oeuvres qui suivirent, nous les devons à ces pauvres diables qui, passant les monts, fécondèrent notre genre de musique éminemment national, et que, dans notre ingratitude, nous chassâmes, tout en gardant la semence fécondante et rénovatrice » [2].

---

[1] FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'Opera in musica*; nel VI volume delle *Opere* del Metastasio; Napoli, de Bonis, 1781.

[2] DE VILLARS, op. cit., p. 45; e cfr. AMÉDÉE MÉREAUX, *Naissance de l'opéra comique en France*, in *Varietés littéraires et musicales*; Paris, Calman Lévy, 1878. « Ce que cent ans plus tard », scrive il Méreaux, p. 253, « Boïeldieu nous disait, était donc bien vrai: en musique on dit encore assez facilment: Aimons-nous!, Vengeons-nous!, Aux armes!, Je succombe à ma douleur!, Je suis ivre de joie!; mais il est bien difficile de

Col Pergolesi l'*Opera buffa* prese un andamento ardimentoso. Egli dette calore e vita ai duetti ; e quello della *Serva padrona* « Lo conosco a quegli occhietti » è, secondo che giudica l'Arteaga, « modello di gusto il più perfetto, cui possa arrivarsi in codesto genere » [1]. Furono a lui contemporanei, o lo seguirono di poco: — il Porpora, che se dotato di scarso genio inventivo, ebbe il merito di educare all'arte cantanti insigni, quali il Farinello (Carlo Broschi), il Caffarello (Gaetano Maiorano), il Porporino (Antonio Hubert), la Regina Valentini Mingotti, la Salimbeni, la Emilia Molteni, la Caterina Gabrielli ; — il Logroscino, inventore dei finali buffi, e per cui ogni atto si terminava con un «pezzo », e il motivo, proposto prima da una sola voce, si svolgeva poi a due a tre e a quattro, sempre interrotto da nuovi canti, conservando le più belle forme melodiche e bene armonizzate, che potevano divenire in ultimo il soggetto di un coro piacevole e di effetto [2];—il Piccinni, perfezionatore di codesti finali, e notevole per lo stile dolce e brillante, e ricco d'accompagnamento, autore di una *Buona figliuola*, poesia del Goldoni, la quale fece il giro del mondo; — il Sac-

dire : Bonjour, madame; comment vous portez-vous ?, c'est à dire de parler le langage familier, faire enfin de la comédie musicale. Aussi chez les Italien, créateurs de l'opéra, la tragédie lyrique a commencé avec l'*Eurydice* de Péri, à la fin du XVI siècle, et ce n'est que plus tard, en 1730 [*sic*], que la comédie lyrique est née avec la *Serva padrona* de Pergolèse. L'école française ne tarda pas à prendre sa part de cette nouvelle conquête, et l'on peut dire que c'est de la *Serva padrona* que date la naissance de notre opéra-comique ».

[1] ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*; 2ª ediz., v. II, Venezia, Carlo Pallese, 1785, p. 23.

[2] Cfr. FLORIMO, *La scuola musicale* ecc.; v. II, p. 32 2.

chini, dalla maniera soave e tenera, quegli che meritò in morte la bella ode pariniana [1]; — il facile e fecondo Anfossi, che, a giudizio dell'Arteaga, tiene tra' compositori lo stesso posto che il Goldoni tra' poeti comici [2].

E come poeti, in questo periodo fiorirono : Gennaro Antonio Federico, l'autore della poesia della *Serva padrona*, uno dei nostri migliori; e i notai Pietro Trinchera e Antonio Palomba.

I. — Gennaro Antonio Federico.

Fu un curiale napoletano, e morì tra il 1743 e il 1748 [3]. Prima che melodrammi buffi, scrisse commedie in prosa, « d'intreccio e di carattere; alle quali diede una veste tutta moderna e singolarmente napoletana, non già buffonesca, ma piacevole sì nelle dipinture de' costumi che nel linguaggio, nel quale potrà essere da' posteri qualche volta pareggiato, ma non vinto » [4]. I titoli di codeste sue commedie sono : *Li birbe* (1728), *Lo curatore* (1726), *La Zeza de Casoria* (1770) ; ma non m' è riuscito vederle [5]. Il Napoli-Signo-

[1] Cfr. SCHERILLO, *Le poesie di Giuseppe Parini*, 3ª ediz.; Milano, Hoepli, 1913, p. 155 ss.

[2] *Le rivoluzioni* ecc., v. II, p. 327.

[3] E non dopo il 1750, come dice il Napoli-Signorelli, nella *Storia critica de' teatri*, v. X, p. 2ª, p. 17, e nelle *Vicende della cultura*, v. VI, p. 316. Difatto, nella ristampa del *Fantastico*, del 1748, nella prefazione, si dice che l'autore in quell'anno era già morto.

[4] NAPOLI-SIGNORELLI, *Vicende della cultura*, v. VI, p. 316.

[5] Di una di esse tuttavia, del *Curatore*, posso dare una esatta indicazione bibliografica, grazie alla cortesia del conte Giovanni Salvioli, veneziano. Eccola : *Lo curatore, commedeja de* GENNARANTONIO FEDERICO *na-*

relli, nella prima edizione delle sue *Vicende*, dà di esse una notizia abbastanza larga, che soppresse poi nella seconda edizione. « Si ammira », egli dice, « nella prima [*Li birbe*] una fresca somigliante dipintura di due scrocconi, perdigiorni, scorritori di botteghe da caffè, e cicisbei affamati, che vanno amoreggiando per ispiumar le semplici. Lo scioglimento della favola dà maraviglioso risalto a questa bellissima pittura. Questi *Birbi* si spacciano per personaggi di civil condizione, e per l'arrivo dei loro genitori idioti e villani rimangono avviliti in pubblico, con maniera ancor più vivace di quello che rimane umiliato il *Glorioso* nel teatro francese [1]. Nell'altra [*Lo curatore*], dedicata dall'autore alla Principessa di Belmonte D. Anna Francesca Pinelli nel 1726, cui premise una lettera erudita il dotto nostro avvocato Niccolò Maria di Fusco, si dipinge eccellentemente un curatore, che traffica sul matrimonio della fanciulla che ha in cura, con un tagliacantone che la pretende. I tratti che caratterizzano l'avidità del primo e la poltroneria dell'altro, sono inimitabili. La passione di *Tenza*, giovanetta che prende spoglie virili per ricondurre al suo amore un amante infedele, ha un colorito vivacissimo, interessante, e proprio talmente di questa favola e di questo personaggio, che ad onta del rancido cangiamento di abiti, si rende affatto nuova. Soprattutto non può esprimersi abbastanza la bellezza della locuzione di questa commedia: sia negli af-

---

poletano, dedecata a la 'llostrissema e azzellentissema segnora Anna Francesca Pinelli, prencepessa de Belmonte ecc. ecc. *A Nnapole, MDCCXXVI, pe' Gianfrantisco Pace*. La dedica è in lingua comune italiana, colla data di « Napoli, il dì 28 novembre 1726 ».

[1] *Le Glorieux*, commedia di Destouches (1680-1772).

I MUSICISTI DELL'OPERA BUFFA.
G. B. PERGOLESI.

Dal ritratto che F. Florimo donò al Conservatorio di Musica di S. Pietro a Majella.

fetti patetici, sia nelle grazie comiche, sia nei trasporti energici, sempre è vera, sempre graziosa, sempre naturale e non mai pulcinellesca. Solo avrei desiderato che *Prìzeta* non passasse così facilmente alla casa dell' amante, per evitare l'apparenza di un trafugamento » [1].

Di lui ci rimangono molti libretti. — Primo per tempo pare sia *Il finto fratello*, rappresentato al teatro Nuovo l'autunno del 1730, con musica di Giovanni Fischetti. È una commedia d'intrigo, un guazzabuglio di amori e di rivalità amorose, con attori parte napoletani, parte no. Una *Luisa* è orfana di padre e di madre, e dimora lontana da suo fratello, *Ottavio*. Di lei s'innamorano *Alfonsino*, *Riccardo*, *Fabio* e *don Tiberio*. A Roma essa riamava Alfonsino, ma venuta a Napoli riama Riccardo, che le sta continuamente intorno facendosi credere suo fratello, « il finto fratello ». L' azione s'inizia con una scena tra Fabio e don Tiberio, i quali vanno a chiedere la mano di Luisa a Riccardo; e sono beffati e ingannati dalla servetta *Dianora*. Torna intanto da Roma il fratello vero, Ottavio, in compagnia di Alfonsino, che viene a sposare la Luisa. E il nodo s'ingarbuglia. Nè io posso dire come poi si distrighi, perchè la copia della commedia che ho tra mani è stata amputata del terzo atto. Poco danno!

L'anno dopo, sul teatro dei Fiorentini, fu rappresentata

---

[1] *Vicende della coltura nelle Due Sicilie, o sia Storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti e degli spettacoli, dalle colonie straniere insino a noi, divisa in quattro parti. Tomo V. In Napoli, MDCCLXXXVI, presso Vincenzo Flauto, con licenza dei Superiori e privilegio.* Pag. 550 e 551.

La zita, con musica di Costantino Ruberto [1]. La scena è al Lavinaio. *Rocco* e *Cola* vengono a cantare una mattinata sotto le finestre delle loro belle. Rocco deve sposare, senza conoscerla, una vecchia, la *zita*, già vedova di tre mariti. Essa si vezzeggia e fa la ritrosetta, com'una colombella pur mo uscita del nido. Viene di lontano; e quando è per giungere, il veicolo si spezza, e la poverina si presenta al promesso più malconcia di quello che non fosse per l'età. Quando Rocco la vede, si caccia le mani nei capelli, inorridito. Ma da ultimo egli riesce a sposare una sua coetanea, la giovinetta appunto sotto le cui finestre aveva cantata la mattinata in principio della commedia; e la vecchia *zita* è costretta a tornarsene dond'era partita, vedova pur dell'ultimo fidanzato.

La zita segna un passo notevole dell' Opera buffa. In essa, più spiccatamente che in altre commedie anteriori, un carattere ridicolo, com'è quello della vecchia che si strugge di pigliar per marito un giovane, è elevato a protagonista, e una situazione eminentemente buffa è messa a base dell'azione. La commedia diviene insomma una farsa allungata in tre atti, la vera Opera buffa, come la intendiamo adesso. Il riso aperto, franco, gioviale, leggermente e bonariamente satirico, la vivifica e allieta tutta, in ogni scena, in ogni frase. E non manca il colorito locale. Vi è altresì assai bene

[1] *La Zita, commeddeja pe mmuseca de* JENNARANTONIO FEDERICO *napolitano, da rappresentarese a lo triato de li Shiorentine 'n chist' anno 1731; addedecata a la llostriss. e azzellentiss. sagn. D. Maria Lisabetta Contessa de Gallos etc.* Nap., a spese de Nicola de Beaso; e dda lo stisso se venneno sotto a la Posta.

ritratto il gendarme napoletano. Il padre di Rocco gli dice:

Padre — È buono mo che ffigliemo
Co no sbirro ha d'avè' commertazeone?
Sbirro — Si songo sbirro, songo ommo nnorato.
Padre — Sbirro e nnorato? Oh c'haggio da sentire!

E difatto, al momento buono, il gendarme arresta Rocco, benchè lo sappia innocente. Il capitano di giustizia gli comanda:

Cap. — Via, strascinalo
A la Guardia.
Rocco — A chi?
Sbirro — Ro', non fa strèpeto,
Ca te torcio la noce de lo cuollo.
Rocco — Cola, a mme chesso?
Sbirro — Io non conosco pàtremo!
Cammina!

Egli è, dice, inesorabile. « Io pe mmeza patacca Càrcero meza Napole, mmalora! », esclama a suo vanto.

Terza in ordine di tempo tra le opere del Federico, e una delle meno sconosciute, è *Lo frate nnammorato*. Fu per la prima volta rappresentata ai Fiorentini nel 1732; ma poi fu riprodotta, e sullo stesso teatro e sul Nuovo, molto spesso, perchè in quell'opera il pubblico indovinò il genio del giovinetto Pergolesi. Anche qui la musica fece la fortuna della poesia [1]. Il fondo della commedia è vecchio e lo-

[1] Il motivo dell'aria di questa commedia:

Non sì cchella ch'io lassaje;
Lo conosco, affritto me:
Auto ammore tiene 'n core;
Mme tradiste! ma pecchè?

goro. In casa di *Marcaniello* è un giovane *Ascanio*, di ignoti parenti, che fa all' amore con due sorelle, *Nena* e *Nina*; le quali l'ospite aveva destinate invece l'una per sè, l'altra pel figlio. Quando Ascanio s'accorge che non riuscirà a sposare nè l'una nè l'altra, è per cadere in preda alla disperazione. Ma, oh ventura!, ecco che a un certo segno egli vien riconosciuto fratello delle due ragazze, e s'acqueta, non acconsentendo però che le sorelle sposino quei due babbei, padre e figlio. — Su questo fondo convenzionale, staccano alcuni effetti di colore, nella dipintura dei caratteri. Il vecchio Marcaniello, che fa il cascamorto colle belle ragazze, soffre di podagra. Il figlio, *don Pietro*, è un imbecille, con in capo e sulle labbra dei residui di erudizioncelle scolastiche, il quale inciampa subito nelle reti amorose. Sotto le grandi ali del suo amore egli accoglie tutte, signore e cameriere. Una volta, imbattutosi in *Vannella*, cameriera della sua sposina, le confessa di « ardere » per questa.

Vann. — Arrasso sia!
Addò avite lo ffuoco?
D. P. — Qui, nel core.
Tè, tocca.
Vann. — Oh, le'! Gnernone,
Io me cocesse pone,
E facesse la bua.

è suppergiù lo stesso della strofetta dello *Stabat*: « Eja mater, fons amoris ». Ne fece un carico al compositore il padre Martini, a cui Saverio Matte fece eco. Il Napoli-Signorelli intervenne a scusare e difendere il Pergolesi, nel *Sistema melodrammatico*, p. 57-9. Cfr. SCHERILLO, *Bellinìana*; Milano, Ricordi, 1883, p. 60.

D. P. — No, non cocesse;
Tocca.
Vann. — (*Tocca 'mpietto*) Ccà non nc'è niente. Jate, jate;
Vuje mme mbrogliate, e già ve site accuorto
Ch'io songo peccioncella.
D. P. — Peccioncella?
Ma saje lo cunto tujo!
Vann. — Gnoressì, vava
Li cunte me contava, e m'allecordo
Chillo dell'uorco, che ddecea accossì:
Petrosenella mia, Petrosenella,
Cala le ttrezze, ca voglio sagli'.

Egli è sorpreso in mezzo a queste smancerìe dal padre, che sopraggiunge con l'altra cameriera, *Cardella*.

Marc. — Oh pazzo, oh pazzo!
Comme? co le create?...
Card. — Chiano, chiano;
Ch'io fora mme ne chiammo! Chessa è chella
Ch'ha la pazzearella.
Vann. — A mme? Lassate!...
D. P. — Eh stia, stia!
Vann. — (Mannaggia!)
D. P. — Senta, gnore:
Noi cavalieri erranti
Balliam con ogni ceto. A noi, a noi!
Llarai llarà... Oh mia speme!
(*S'addona de* NENA, *ch'è asciuta da la casa*)
Ma lei qui adesso? Su, balliamo insieme.
(*Lassa* VANNELLA, *e bo' abballà' co* NENA).

Nena si risente, e dichiara di rifiutarlo per isposo. Marcaniello cerca di rabbonirla, e le mormora qualcosa nell'orec-

chio. Don Pietro ne profitta per dire sottovoce alla cameriera Cardella:

> Mente lo gnore fa capace a quella,
> Divertiamoci insieme.

È insomma il tipo dello studentello di provincia di poca levatura, che torna al paese vuoto di dottrina e gonfio di boria: ne partì zotico, e vi torna sciocco e vanesio.

Con l'*Ottavio* [1], con l'*Ippolita* [2], col *Flaminio* [3], il Federico dà un passo indietro. Sono commedie d'intrigo, con travestimenti e riconoscimenti, scritte quasi tutte in italiano, con poche parti in dialetto: quelle del padre sciocco, dell'amante sciocco, dei servi. Risentono fortemente dell'imitazione metastasiana; e naturalmente, di tanto in tanto, vi fioriscono le imprecazioni alle stelle e vi ruggiscono le tigri d'Ircania.

Il *Filippo*, rappresentato al Nuovo nell'estate del 1735, con musica di Costantino Ruberto [4], è anch'esso affetto di quell'eroismo malaticcio; ma mostra una qualche vitalità nella

---

[1] Rappresentato al teatro dei Fiorentini l'inverno del 1733, con musica di Gaetano Latilla.

[2] Ai Fiorentini, nella primavera del 1733, con musica di Nicolò Conti.

[3] All'Argentina di Roma, nel 1735, con musica del Pergolesi. Ripetuto poi al Nuovo di Napoli, nell'inverno del 1749.

[4] Fu poi ripetuto allo stesso teatro nell'autunno del 1759, con musica di Antonio Sacchini, e col nuovo titolo *Il copista burlato*. Può esser curioso riferire il giudizio che su questa commedia dà l'impresario, in una breve prefazione, per giustificare il suo ardimento di ripresentarla al pubblico. « Vaga ne' caratteri », egli dice, « dolce negli affetti, graziosa ne' sali, regolata nella tessitura, morale nella correzione de' costumi corrotti, è di un onesto esempio a coloro che inavvedutamente possono esser tirati nella pania d'amore, dopo la sostenutezza d'una vita scevra di tali follie ».

rappresentazione dei tipi della classe borghese. C'è un copista, un maestro di scherma e una modista o scuffiara, la quale con la sua civetteria mette in rivoluzione i cuori del vicinato. Va nello studio del copista, e distrae quel meschino dal lavoro. Il che suscita la gelosia del maestro di scherma, ch' entra furioso dal copista e gli getta fuori di casa tutte le poche masserizie. Il copista ricorre in tribunale pel risarcimento dei danni. E la donnina è sempre in mezzo a placare ed aizzare, fino a che all' ultima scena sposa lo schermitore. Come vedremo più tardi, questa parte borghese e comica della commedia servì di fondamento a una delle migliori di Giovan Battista Lorenzi, alla *Scuffiara*.

La *Rosaura*, rappresentata la prima volta nel 1736 al teatro de' Fiorentini, con musica di Domenico Sarro [1], è una graziosa commedia, nonostante i riconoscimenti e i travestimenti e gli altri mezzucci di maniera. Tutto l'intreccio poggia sulla diversa indole di due vecchi fratelli, l'uno dei quali propende alle donne, l'altro ne abborre. E si fanno guidare da queste loro tendenze diverse nella educazione e destinazione di due nipoti, un giovanetto e una giovanetta, affidati alle loro cure. I due vecchi hanno i loro prototipi in Demea e Micione degli *Adelphi* di Terenzio.

Non ci si guadagnerebbe nulla a esaminare minutamente ciascuna delle molte altre commedie del Federico. Si rassomigliano tutte, e tutte hanno gli stessi pregi e gli stessi

---

[1] Fu poi ripetuta allo stesso teatro, nel carnevale del 1738. E in un avvertimento, premesso al libretto stampato in quest' anno, è detto che, con poche modificazioni, la commedia era « la stessa che si rappresentò nel passato anno 1736 ».

difetti. Sono dal più al meno costruite tutte con le stesse scene, con le stesse situazioni, ravvivate dalla medesima vivacità comica e spigliatezza di dialogo, e tutte difettose nell'intreccio.

I due baroni furono rappresentati ai Fiorentini nell'estate del 1736, con musica di Giuseppe Sellitti. Il barone *Don Terenzio* ha una figliastra, *Aurelia*, e il barone *Don Bartolomeo* una nipote, *Flavia*, e un nipote, *Ambrogino*. Si mettono d'accordo, e l'uno sposerà Flavia, l'altro Aurelia. Il che non accomoda alle ragazze. Innamorato di Flavia è il giovane *Leandro*, gentiluomo, che si fa credere cameriere, per stare accanto alla sua bella. Se non che, imbattutosi in Aurelia, è preso d'amore per questa, benchè la sappia amata dall'amico *Ciro*. Ambrogino è uno sciocchetello, che finisce con lo sposare la cameriera; mentre Leandro sposa Flavia, e Ciro Amelia, e i vecchi baroni rimangono beffati.

Da un disordine nasce un ordine fu anch'essa rappresentata ai Fiorentini l'autunno del 1737, con musica di Vincenzo Ciampi. L'azione è a Frascati. *Camillo* è amante riamato di *Violante*, promessa sposa d'un barone. L'innamorato, che va attorno col finto nome di Ramiro, induce la servetta napoletana *Rosicca* a farsi credere sua sorella e marchesa, e amante tradita del Barone. Del quale essa anela vendetta.

Rosicca (a Cam.) — Ah cavaliero, ah mio cucin, vendetta!
Il padre di Violante — Chest'è cucina vosta?
Camillo — Sì ben; ma che fu mai?
Rosicca — Questo... Ah barone!
Come, più non conosci la marchesa
Isabella Belfiore?... Ah!...

Barone — Lei mi scusa,
Ca io pe mme...
Rosicca — Ah barbaro! E potresti...
E facesti..., e dicesti!... Oh che tormento!
Aita, o cavalier; morir mi sento!

A poco a poco il Barone quasi si persuade d'aver una volta amata e tradita quella marchesa di Belfiore. E Camillo riuscirebbe a sbarazzarsene, se all'ultim'ora non fosse visto e riconosciuto dalla giovinetta *Virginia*, già sua fidanzata, ch'egli aveva piantata a Gaeta. Ne nasce un duello, e Camillo rimane ferito. Nel medicarlo, il Barone scorge un certo segno, e a buon conto finisce col riconoscere in lui un suo nipote smarrito, fratello della Virginia.

Inganno per inganno fu anche rappresentata ai Fiorentini, l'autunno del 1738, con musica di Nicola Logroscino. Un fratello che ama molto le donne, non vuole che le sue sorelle abbiano relazione con uomini, e le costringe perciò a vivere in una villa, a Baia. Ma esse s'accaparrano l'aiuto di un marinaio del luogo, che conduce a quella spiaggia due signori, i quali, al solo vederle, s'innamorano delle due recluse. Il barcaiuolo dà a intendere al fratello geloso che i forestieri sono donne vestite da uomini; e quel galante ne vagheggia la conquista. Per un momento anche le sorelle credono al travestimento; ma il marinaio ha buono in mano per rassicurarle, anzi fa in modo che esse sposino i forestieri alla presenza e col consenso del fratello, a cui si lascia capire che tutto sia una burla. Da ultimo una ragazza di Baia, fidanzata del barcaiuolo, ingelosita dei due ospiti che ritiene essa pure due donne travestite, si camuffa da turco, e accompagnata da alcuni amici armati di bastoni, gli dà addosso, ingiungendogli di restituire le due cre-

dute donne, da esso rapite. Il barcaiuolo chiama aiuto, e accorrono contadini e marinai armati di schioppi, di coltelli, di randelli, per accoppare i turchi. La ragazza, impaurita, fa presto a darsi a conoscere; e allora finalmente il marinaio spiega il suo inganno, e l'intrigo si scioglie lietamente: quel ch'è fatto è fatto. — Non mancano le scene vivaci e gustose: questa, per esempio, tra un galante cascamorto e un popolano di buonsenso.

Quinzio — Ma tu un piacere avesti
Da pagarsi in contanti.
Raimo — Qua' piacere?
Quinzio — L'essere schiaffeggiato
Dalla mano vezzosa
Della tua amorosa.
Raimo — Chessa è càuda!
Avè' sette otto schiaffe
'N facce, ben date, e ppo' co chillo sdigno,
Chisso è piacere? Benaggia pescrigno!
Quinzio — Ogni schiaffo di quelli io avrei pagato,
Per non dirti bugia, certo un ducato.
Raimo — Oh mmalora! L'avisse ditto tanno,
Te facea fa' lo scagno!
Quinzio — S'altra volta
Ti succede, il farò.
Raimo — Mme despiace
Ca non soccede cchiù!
Quinzio — Perchè?
Raimo — Che? sempe
Vole avè' viento 'mpoppa? M'aura vota
Schiaffearraggio io a essa.
Quinzio — Oh, che ti fai
Uscir di bocca! Come?
Schiaffeggiare una donna?

Raimo — E nc'è autro gusto
Che stroppeà' na femmena?
Quinzio — Oh, che dici!
Raimo — Farle zompà' le mmole?
Quinzio — Oh, che sproposito!
Raimo — Scepparle li capille?
Quinzio — Oh, cosa orribile!
Raimo — Stracciàrele la faccia,
Rompìrele le braccia....
Quinzio — Eh via, tu parli
Non da uom, ma da bruto.
Raimo — Eh, ca uscìa stace
Poco 'ntiso.

L'*Ortensio* fu dato a' Fiorentini il carnevale del 1739, con musica di Giovan Gualberto Brunetti.—Ortensio ama una donna che lo tradisce, ma che da ultimo ritorna a lui.

Amor vuol sofferenza, al Nuovo, l'autunno del 1739, con musica di Leonardo Leo; e *La Beatrice*, anche al Nuovo, con musica di Vincenzo Ciampi, nel carnevale del 1740. Nell'una e nell'altra si tratta d'una donna che, abbandonata, perseguita il crudele con finto nome o abito o sesso, e riesce finalmente a riconquistarlo.

L'*Alidoro* fu dato ai Fiorentini, l'estate del 1740, con musica del Leo. *Luigi* sta come cameriere in casa di *Giangrazio*, e s'è invaghito di *Faustina*, figliastra del fratello del suo padrone. *Elisa*, sorella di Faustina, ingelosita, mette male tra Luigi e lo zio, e dà a intendere a un suo cugino che sia Luigi a dare cattive informazioni di lui alla fidanzata. Il cugino, mezzo balordo, un bel giorno mette mano alla spada e lo ferisce. Al solito, nel medicar la ferita, Giangrazio scopre un certo segno nella persona di Luigi, per cui

scopre in esso il figliastro perduto. Accanto e insieme a quest' azione seria, ce n'è un'altra comica e popolaresca. Una ostessa, *Zeza* (Lucrezia), coi suoi vezzi conquista i cuori di tutti gli avventori; ciò che spiace al mugnaio *Meo*, che la vorrebbe tutta per sè. Nella pània casca anche quel tal balordo cugino di Faustina e d'Elisa. Giangrazio va all'osteria per rimproverare l'ostessa, e dirle di lasciare in pace suo figlio; ma incappa egli pure nella rete. Temendo il fascino irresistibile degli occhi di lei, le parla voltandole le spalle, e in tono burbero.

Zeza — Ched è chesso:
Mme votate le spalle?
Meo — E cche te pare
Che te vo' accarezzare?
Falle duje carezzielle, si Giangrazeo,
Ca ll'haje obbrecazeone!
Giangr. — (E io starebbe
'M pizzo.... !).
Zeza — E che v'aggio fatto io poverella?
Meo — Ll'haje fatta na cosella...
Giangr. — Se sapessi
Che m'hai fatto!...
Meo — Ll' haje fatto
Sbotà' lo figlio, nce ll' haje 'nnabessato,
Nce ll'haje precepetato...
Giangr. — (Ed è lo peggio
C'ha fatto sbotà' a me!).
Uh, uh...!
Meo — L'arraggia ne?
Giangr. — L'arraggia, sine.

La furba ostessa, che s'accorge della tenerezza di cuore del

vecchietto, scoppia a piangere, gli accarezza e gli bacia la mano; e Giangrazio mormora:

Giangr. — (È finita
Già per me!).
Meo — (La sa tutta!) E llossoria...
Ched è? Nce avite sfizeo
A ttoccarele la mano?... Si Giangrazeo...
Mmalora! Chisto se n'è gghiuto 'n ziècolo!
Quanto va ca sta càncara ha 'ncappato
A chisto puro? Si Giangrazeo...
Giangr. — Meo!
Meo — E che? È 'ncanto o è suonno?
Giangr. — Ah, Giangrazeo non è più de sto monno!

L'*Alessandro* fu anch'esso rappresentato al teatro dei Fiorentini, nel 1741, con musica del Leo. E nell'inverno del 1742, sullo stesso teatro, con musica per la parte buffa del Logroscino e per la seria del Ciampi, la *Lionora*.—Il vecchio *Fabio* vorrebbe sposare la giovinetta *Aurelia*, ch' egli ha educata in casa sua; ma essa ama, riamata, *Ridolfo*, promesso sposo di *Elisa*, figlia di Fabio. Ridolfo, per sciogliersi dalla promessa, accampa ch'egli deve aspettare pel matrimonio il consenso del suo fratello maggiore, *Odoardo*, militare; e si traveste da ufficiale, e facendosi credere Odoardo, giunge improvviso a dichiarare che non darà mai il suo consenso a quelle nozze. Vedendo Amelia, se ne mostra colpito, e ne chiede la mano. Ma ora è il vecchio Fabio che non acconsente. Sennonchè da un certo segno che Aurelia ha sulla persona, « alcune stellucce a color rosso al destro fianco », si viene a scoprire che essa è la figliuola smarrita d'un fratello di Fabio; e allora Ridolfo ottiene di sposarla. La scena è a Firenze, e i soli che parlino il ver-

nacolo napoletano sono Fabio e suo fratello, benchè essi pure toscaneggino.

L'ultima commedia del Federico è *Il Fantastico*. Fu rappresentata al Nuovo nel carnevale del 1743; e cinque anni dopo, già morto il poeta, nell'autunno del 1748, fu ridata a' Fiorentini col titolo: *Il nuovo Don Chisciotte*, e con alcuni ritocchi di un A. P., iniziali forse di Antonio Palomba, librettista contemporaneo. Mise la musica Leonardo Leo; vi fece poi delle mutazioni e aggiunte, nella riproduzione, il maestro Pietro Gomes. — Il protagonista è un invasato dalla lettura de' romanzi cavallereschi, che si fa menare pel naso da un furbo, sedicente scudiero. Vanta una genealogia formidabile, dacchè lo scudiero, che si fa chiamare *Brunello* come quel tal furfante immortalato dal Boiardo e dall' Ariosto, gli ha fatto sapere che niente meno ei discende

. . . . . dal celebre
Errante Don Chisciotte de la Mancia,
Chiamato il Cavaliere
De la Trista-figura.

Il suo nome di battesimo è *Micco* (Domenico); il cavalleresco, *Don Battinferno*, detto, seguendo la tradizione dell'antenato, il cavaliere della *Mala-sciagura*. Sa a mente molti versi dell' *Orlando* e della *Gerusalemme*, e ne' casi dubbii di cavalleria, ricorre a questi suoi due classici, o al *Guerino Meschino*. Ha una nipote, *Teodora*; la quale egli, prima che avesse dato di volta, aveva promessa in moglie a *Giampietro*. Questi ha egli pure una nipote, promessa a Micco. Lontano da un pezzo da casa sua, questo Giampietro vi ritorna, senza saper nulla della metamorfosi dell'a-

mico; e per prima cosa, gli esprime il desiderio che si concludano quelle nozze. Il cavaliere lo guarda sdegnato, e gli risponde seccamente che oramai sua nipote non si sarebbe mai abbassata fino a un Giampietro; che per lei dovevano spasimare solamente cavalieri erranti; e che a uno di questi appunto, al *Cavalier del Sole*, egli avea deciso di darla in moglie. Tanto meno poi egli in persona pensava più a sposare la nipote d'un Giampietro!

Micco — . . . . Sua nipote
Non fa pe mme; pe mme fa un' errantessa;
E quella, quella è essa, che sta appunto
(accorgendosi della servetta Pimpa)
Là ritirata, come steva Angelica
Quanno 'nziem combattevano
Rinardo . . . . . , e chi àuto? *(allo scudiero)*.
Scud. — Sacripante.
Micco — Oh sì,
Rinardo e Sacripante. (Quante piglia
Mo' isso e sa chi è Sacripante!

Giampietro minaccia di menar le mani; e allora il cavaliere si rincantuccia accanto allo scudiero, e lo prega sotto voce di stare attento, per proteggerlo.

Attorno alla Teodora, la nipote di Micco, ronzano il Cavaliere del Sole e un altro giovanotto, *Ascanio*. Micco li lascia ronzare a loro comodo, perchè ha saputo dallo scudiero che questo è il costume de' cavalieri erranti. Una volta il Cavaliere della Mala-sciagura leggeva il *Guerino Meschino*, e Ascanio e Teodora facevano placidamente all'amore. Sopravviene Giampietro, se ne scandalizza, e grida a Micco:

Giamp. — Vide, là nc' è conzurda;
E tu lloco?
Micco — Oh, mio caro.
Giamp. — Oh, reveresco!
Ne? chillo llà è l'ammico?
Micco — Chi chi?
Giamp. — Lo cavaliero?
Micco — Ajebò! è no cierto
Galantommo di qua, che qua mo 'nnanze
Ha fatta na prodezza
Co no leone; e basta. Isso porzine
'Mpara d'arranteggià'.
Giamp. — E nce ha negozio
Co cchella?
Micco — Ajebò! trascòrreno.
Giamp. — E co ttanta
Confedenzia?
Micco — Che 'mporta? All'uso errante
Questo va bene.
Giamp. — Ne?
Teod. — Er' io calata
Un poco a divertirmi: è giunto a tempo
Quivi il signor Ascanio, e ci siam posti
A discorrere insieme.
Micco — E discorriate;
Andiamo all'uso errante: arranteggiate!
Giamp. — Cànchero! Tu si pazzo!
Teod. — Scusi, lei
Più non entra con me.
Micco — Ma tu aje zucato un morto! Fate, fate
Lo fatto vuosto vuje; arranteggiate!

Qualche volta *Micco* rifà tali e quali le bravure del suo prototipo Don Chisciotte. Lo scudiero gli presenta una

G. B. PERGOLESI.
Caricatura fattagli a Roma, nel 1735, da Pier Leone Ghezzi.
(Biblioteca Vaticana)

grossa gabbia contenente un leone, dono del Cavaliere del Sole. Micco, per mostrare come sappia gradire i doni cortesi, vuol combattere con la fiera. Gli astanti vi s'oppongono; ma egli impugna la lancia, e minaccia ruine se non lo lasciano fare. Tutti scappano, chi qua, chi là; e Micco, impavido, fa aprire la gabbia, e si presenta al leone.

. . . . Ed io di te mi rido,
Mostro fillon; vieni, che qui ti sfido!
Qui ti sfido, o mostro infame,
Vieni pur, ch'io mo scocozzo
La tua rabbia e il tuo furor!

Il leone esce, e « segue il combattimento con atti ridicoli di Micco ». Infine la bestia gli salta addosso e l'atterra. Lo scudiero, che s'era rifugiato su un albero, grida al soccorso. Corre Ascanio, e ammazza il leone [1].

Poichè Orlando divenne matto, anche Micco vuole ammattire. Quegli impazzì per Angelica, egli impazzirà per la servetta Pimpa. Il consiglio gli è dato dallo scudiero, innamorato della Pimpa, il quale riserba per sè la parte di Medoro.

Brun. — Chi fu cagione
Della pazzia d'Orlando?
Micco — Angelica.
Brun. — E perchè? Perchè un eroe
Sì famoso sprezzando,
A Medoro si unì. Questo Medoro
Sarò io; Pimpa, Angelica:

[1] Forse questa scena, che stona goffamente nella commedia, è una delle aggiunte di A. P. nell'edizione del 1748. Io non ho presente l'originale del 1743.

Ella voi odierà,
A me s'attaccherà; voi impazzirete,
Ed uguale ad Orlando diverrete.

Giampietro, persuaso che a voler far rinsavire l'amico sarebbe stato lo stesso che perdere ranno e sapone, vien fuori con alcuni aguzzini, e fa legare il cavaliere a una sedia. Il povero mentecatto domanda al fido scudiero chi siano quei signori, e gli è risposto esser fantasmi venuti per incantarlo, come incantarono già Don Chisciotte. Micco china la testa, e si lascia portar via. Giampietro capisce che tutto l'arruffio nella mente dell'amico l'ha suscitato lo scudiero, per suoi fini interessati; e a punirlo, pensa di servirsi delle stesse armi di lui. Consiglia il cavaliere della Mala-sciagura a sposare Pimpa, per guarire della pazzia amorosa. Brunello ne lo sconsiglia, perchè nei libri di cavalleria non c'è nulla di simile. Ma a Micco l'idea piace; e produca o no effetti curativi, vuol metterla in esecuzione. E quel matrimonio deve essere fatto in forma solenne. Mentre che la parte seria e sentimentale della commedia, della quale non mette conto di occuparsi, compie, con nauseante monotonia, i suoi imenei, esce Micco, con armatura bianca e cimiero, tirato su un carro trionfale. Si crede Cesare, e declama:

Amici, abbiam già vinto. Al nostro piede
Cadde il Pèrzico audace.
Or trionfante io voglio
Entrar cinto di parme in Campidoglio.
Viddi e pugnai; asèrziti e citate
Sconquassate e disfatte,
Smarrite e stoppefatte,
Al mio nomme, al mio numme
Abbassar la cervicia,

Cacàte sotta, e di timor tremanno
Al lampeggiar del mio furmìneo branno;
Tarchè a ragion si dice:
Le donne, i cavalier, l'armi e gli amori,
Arma virumque cano,
Canto l'armi pietose e il capitano.

E offre la mano di sposa a Pimpa; che prima d'accettarla, esclama:

O cavaliero
De la Mala Sciagura, o errantissimo
Errante, o tu che sei
Quel che non sei... oh quanto dir vorrei!
Ma per uscir d'imbroglio,
Ascolta, mi dichiaro: io non ti voglio!

Tutti applaudiscono, e Pimpa va a dare la mano al suo Brunello.

Qui l'eroe non divien saggio in fine, e non ha modo di riconoscere che i suoi ardori cavallereschi son fisime. Matto nella prima scena, arcimatto nell'ultima. C'è stato messo innanzi perchè avessimo a ridere della sua follia; e se tralasciamo, gli è perchè a lungo andare quel suo folleggiare viene a noia. Il discendente di Don Chisciotte non si propone nessuno dei fini morali o letterari o sociali che si proponeva il progenitore. O che, alla metà del secolo decimottavo, c'era ancora bisogno di mettere seriamente in caricatura i fanatici per la cavalleria? Quel curioso personaggio è stato rievocato perchè buffo, perchè poteva dare ancor luogo a tante situazioni comiche, nelle quali il maestro di musica si poteva sbizzarrire, ed eccitare così il buonumore de' Napoletani. Siamo in piena scioperataggine di arte. E que-

sta commedia, benchè dotata di pochi pregi e di scarsa vis-comica, anche in confronto alle altre del Federico, ha il merito, se è merito, d'iniziare quella via, sulla quale fecero molto cammino i librettisti posteriori. Si prefissero solo di far ridere.

Il Napoli-Signorelli asserisce che nessuno « pareggiò in Italia la grazia delle commedie musicali del nostro Gennaro Antonio Federico, inimitabile pel colorito veramente tizianesco dei suoi ritratti comici » [1]; ma l' editore delle Opere del Lorenzi in quattro volumi, dichiara non senza ragione che « questo colorito tizianesco egli veramente non sa ravvisarlo ». Il vero è che il Federico trovò un teatro musicale comico già formato; ma egli ebbe la fortuna d'incontrare un musicista di genio, che valse a far gustare le nostre commedie vernacole anche fuori d' Italia. Nei suoi drammi, il distacco tra la parte seria e la comica è assai forte: ciascuna delle due va per suo conto, e s'alterna con l'altra senza contrasti. L'eroe, lo spasimante, l'arcade, di tanto in tanto si rincantuccia nel dietroscena, per dar luogo al buffone napoletano, che viene a cantare la sua aria o a fare la sua scena. Così la commedia, il più delle volte, risulta dall'accozzamento di situazioni ridicole e d'intrighi amorosi e di sdolcinature di cattivo metastasianismo. Il Federico, come quasi sempre questi commediografi, è così valente nel comico quanto inetto nell' eroico. E il suo è già un riso borghese; l' opera buffa, nelle sue mani, finisce col perdere quel colorito caratteristico della vita del popolino, e la scena quell'apparenza e quel sapore di chiassuolo. Si sorride, non più si ride giocondamente, perchè le facezie non sono più grosse e ghiotte e a volte grassocce, ma più raffinate, coperte da non so che velo, direi quasi che sono inguantate. L'opera e il valore del commediografo sono evidenti e notevoli; e senza dubbio, il Federico è uno dei migliori tra i nostri librettisti buffi.

[1] *Storia crit. dei teatri*, v. X, p.te 2ª, p. 120.

II.—Pietro Trinchera.

Simpatica figura di poeta questa di Pietro Trinchera. È il martire dell'Opera buffa. Per lui l'arte ha un fine morale; e la sua commedia, per gli intendimenti se non per la elaborazione artistica, somiglia a quella di Aristofane. Fu un notaio di Napoli; e nel nostro Archivio Notarile si conservano i suoi protocolli, che vanno dal 1727 al 1754. Nel carnevale del 1748 era impresario del teatro dei Fiorentini [1]. Scrisse qualche commedia in prosa e molti libretti per musica. Il Napoli-Signorelli, nella prima edizione delle sue *Vicende*, diceva che « nella prefazione ad uno di essi egli affermava di averne prodotti fino a trentotto, e continuò a somministrarne » [2].

Il primo che io conosca è *Li 'nnammorate correvàte* o *La Prìzeta correvata*, non sua di pianta ma da lui « acconciata e fenuta » [3]. Si rappresentò, col primo nome, alla terra

[1] Si deduce dalla dedica dell'*Amore in maschera* (1748), commedia di Antonio Palomba.

[2] *Vicende della cultura*, ecc.; 1786, v. V, p. 562.

[3] *Li 'nnammorate correvate, commeddeja acconciata e fenuta da* PIETRO TRINCHERA, *museca de lo sio* JACOVO D'AMBROSEO, *da rappresentàrese a la fine d' agusto a la Terra d' Angri; addedecata a lo llostriss. e*

di Angri, sulla fine dell'agosto del 1732, con musica di Jacovo d'Ambrosio; e col secondo, al teatro nuovo di Aversa, nel medesimo anno, ma con musica di Giuseppe Ventura. Precedono due prefazioni, l'una firmata coll'anagramma Terentio Chirrap, l'altra in versi, con l'altro di Partenio Chriter. È una commedia d'intreccio, che non presenta nulla di veramente notevole.—*Prìzeta* (Brigida) ama *Mase*, figlio d'un capitano vedovo, che invece vorrebbe lui sposare Prizeta. La quale è pur desiderata dal gendarme *Gnazullo* (Ignazio). I due giovani scappano di casa, ma son subito presi. Gnazullo offre l' opera sua, e persuade Mase di lasciare ch'egli finga di sposare la giovinetta: gliel avrebbe poi ceduta. Si traveste da dottore in leggi, e ottiene così la mano di Prizeta, che non s' oppone in grazia del precedente accordo. Sennonchè, fatte le nozze, Gnazullo dichiara che Prizeta è sua moglie, e ch'egli non intende cederla ad alcuno. Mase, burlato, si volge intorno, e vedendo da un lato la sorella di Prizeta, la chiede e l' ottiene in moglie. E il padre vedovo, non trovando di meglio, s' acconcia a sposare la vedova madre delle due sposine.

Nel 1736, il Trinchera diede alle stampe un rifacimento dell'*Orazio*, che intitolò *Lo corrìvo*, e che fu poi ristampato nel 1751.

---

eccellentiss. segnore lo segnore D. Gio. Carlo Doria, Prencepe d'Angri, duca d'Ievole, conte de Capaccio, segnore de Montella e de la Villa Bilvestre a lo Regno de la Vecchia Castiglia. A Nnapole, MDCCXXXII.

Prìzeta correvata, commeddeja acconciata e fenuta da PIETRO TRINCHERA, *da rappresentarese a lo Teatro Nuovo de la cetà d'Averza; addedecata a lo llostrissemo segnore lo segnore conte D. Francisco Antonio Volturale, Patrizeo reggetano e Covernatore de la stessa cetà d' Averza e tenemiente suoje.* A Nnapole, MDCCXXXII. Musica di Giuseppe Ventura.

Alla Pace finalmente, nell'autunno del 1736, con musica di Odoardo Carasali pisano, egli presentò una commedia tutta propria, *Le 'mbroglie p'ammore* [1]. — *Ascanio* e *Tolla* sono una coppia di vecchi contadini delle Paludi, e la donna è gelosa del marito; il quale è incapriccito per la giovanetta *Rita*. Hanno una figlia, chiamata *Deana*, che Ascanio vuole sposare a *Cianniello*, fratello di Rita, e Tolla al notaio esattore del loro fondo, *Notà' Scatozza*. Questo è il carattere meglio delineato della commedia. Il notaio viene in iscena dichiarando a Tolla di non volerne più sapere del matrimonio, perchè ora non ha più gli affari d'una volta. La vecchia gli si dice pronta a sostener lei tutte le spese occorrenti, ed allora il notaio acconsente. Intanto Deana prega Rita di presentare al notaio un mazzetto di fiori, e di dichiararle l' amor suo; così lei avrà un motivo di ricusarlo. In verità così *Deana* sperava invece di ingelosire *Lillo*, che riamava, ma che invece era innamorato di Rita, e di farlo tornare a lei. Il notaio entra, ed esclama, nel vedersi offrire i fiori da Rita:

O bella cartapecora pulita,
Io reassumo in voi tutto il mio amore
E requisito poi ci segno il core.

Lo sorprendono in queste tenerezze Tolla e la figlia, e dànno addosso a Rita; ma chi veramente piglia le botte è

---

[1] *Le mbroglie p'ammore, commeddea pe mmuseca de notà* PIETRO TRINCHERA, *da rappresentarese a lo Teatro de la Pace 'n chisto autunno de lo corrente anno 1736; addedecata a lo llostrissemo e azzellentissemo segnore D. Luise Francisco Caracciolo de Castielvì* [e altri 14 titoli, con un ecc.). A Nnapole, 1736, co la lec. de li Superejure. Se vennono da Dommineco Ascione a la Stamparia de lo Vico de li Mannise.

il povero notaio. Il quale, scappato appena dalle mani di quelle indemoniate, incappa nelle più pesanti mani di Cianniello e di Lillo, che l'aspettavano in agguato. Il notaio, atterrito, promette tutto quello che vogliono da lui.

Cian. — Ma vi' che n'accostasse cchiù a sto luoco!...
Scat. — Non signor, non ci accosto.
Lil. — Tu lo siente a Cianniello?
Scat. — Lo sento, sì signore.
Lil. — Ca si no co' sto maglio te scafaccio!
Cian. — Ed io co st'accettullo ccà t'adaccio!

Ma ne vogliono troppo, e allora il timido notaio perde le staffe, e minaccia di fare scacciare dal fondo quei prepotenti: a buon conto non dimentichino d'essere morosi!

A no notaro 'ncapite sso tratto?
Mo proprio, a ssa pedata,
Nulla mora pospòseta,
Nulla temporis data
Prescriptione, màmmeta co ppàteto
E fràteto e quell'altro birbo in solidum
Anderanno 'ngalera, indi in priggione;
Et si 'ncaso opus sit,
Faccio fa' a sti birbante
Li mannàte a la casa a tutte quante.

Per questa volta riescono a calmarlo le ragazze, facendo a gara nell'offrirgli l'amor loro. E qui un nuovo impiccio: chi scegliere, poi che scegliere bisogna? Incontra Tolla, e le espone con le sue formole notarili il grave dubbio.

Tolla — Tu che cosa dice?
Scat. — Dico così, signora:
Deana è anteriora,

Rita è posteriora;
Parte ex altera, Rita è seccolella,
Deana è grassottella;
E trattandose poi de Regia Annona,
So che la carne grossa sa cchiù bona.

Insomma le sue preferenze sono per Deana. Tolla gli promette il suo aiuto, a condizione che il notaio trovi per lei un amante, un cicisbeo: possibilmente un *paglietta*. Purtroppo, il notaio Scatozza era valente anche per questo genere di affari! E le dà buone speranze. La donna gli offre, in compenso, un dono di verdure.

Scat. — Non occorre, ca io non me lo scordo.
Tolla — E famme sto piacere!
Scat. — Comme vuoje.

Ed entrano nell'orto. N'esce poco dopo con un fascio di lattuga e cicoria sotto al braccio. È visto da Ascanio, che lo crede un ladro. Il notaio, per scagionarsi, racconta per filo e per segno l'intrigo; anzi gli propone di camuffarsi da paglietta, ed egli lo presenterà alla moglie come aspirante suo cicisbeo. Si accordano, e Scatozza presenta a Tolla il finto amante. La donna si mostra da prima restia, perchè trova che il paglietta è un po' maturo; ma poi si rassegna, e gli butta le braccia al collo. Il marito, furente, le si scopre, e tutti dànno addosso al notaio furfante. Che grida:

Scat. — . . . Ah mascalzone!
Adesso io vo dell'orto dal padrone,
Li conti appurerò dello tuo dèbito,
Perchè n'annata e mezza vai in collasso,
Liquido l'obbliganza,
E ccossine te 'mparo de creanza.

Asc. — E bà scaruso mone!
(gli toglie la parrucca ed il cappello, e fugge)
Scat. — Ah latro, aspetta!
Dammi ccà la pilucca e la paglietta.
Senti; se non ricupero i miei mobili,
Tu mme la pagarrai! (*a Tolla*).
Tolla — Ed io che nc'entro?
Scat. — Perchè tu sei con esso,
Dice la legge, un'alma e un corpo istesso.

E si mette per l'orto a correre dietro ad Ascanio. Ed ecco la ragazza *Giesummina* (Gelsomina), che vien fuori di casa gridando che le si calpesta il prezzemolo, e vuol essere indennizzata. Il notaio si schermisce, e la ragazza ordina a un garzone, *Turzo*, di togliergli i panni di dosso, per tenerli in pegno finchè non avrà pagato.

Scat. — Senti... piano...: vì comme è esecutiva!
Signora....
Gies. — Statte zitto ca t'ammallo!
Scat. — Presentemente sopra non ho un callo;
Allo primo stromento che farò,
La sodisfazione vi darò.
Asc. — Si pace faje co mmico,
Io dongo sfazeone a sta nennella.
Gies. — Che se tratta?
Asc. — Vo' a forza Deanella,
E si no, pe lo dèbeto dell'uorto,
Mme vole fa' caccià' lo secutorio.
Gies. — Chesto te vole fare?
Turzo, lèvame a chisto nfi' a lo cuorio!
Scat. — Piano, piano.... Deana io la rinuncio;
Con patto di contràere con Rita:
Accossì accomodar si può la lita.

Ma *Giesummina*, fingendosi spaventata d'un grosso lucertolone che dice di veder aggrappato alla cappa del notaio, ottiene l'intento di farlo spogliare, e di piantarlo lì al freddo, seminudo.

Gies. — Vì che lacertone
Ncopp'a lo ferrajuolo!
Asc. — Oh càncaro,
È bermenara!
Scat. — Oimè, son morto!
Asc. — Dàlle
Co sto zappiello, falla cadè' 'nterra.
Gies. — Lassa vàttere a mme.
Scat. — Facite priesto!
Gies. — Cala, cala sti rine.
Asc. Dàlle mone!
Scat. — Ah ah, ca me stroppìe..,
Gies. — Spògliate, spògliate,
Ca dinto la sciammèrea s'è 'mpezzata.

Scatozza si spoglia in fretta e furia; Giesummina gli nasconde gli abiti, e poi finge di correre dietro al presunto ladro. E il notaio riman solo, in quel bello stato.

Mmalora! io ho cento tàccoli,
Ed haggio a stare qui 'mpeduto! Oh càttari!
Ma, quot peo, lo freddo ora mi crùcia,
Viceversa m'accide la vergogna:
Vi' che càncaro fe' quella carogna!

Verso la fine della commedia, egli ricompare sulla scena ancora svestito, in compagnia di Giesummina; la quale gli promette di restituirgli gli abiti, a condizione ch' egli... la sposi! Chi se lo sarebbe aspettato! Tutto considerato, il

notaio trova che quella contadinotta birichina è la moglie che meglio gli conviene.

Io m'aggio da casare
Solo per far la prole;
Onde da ste fegliole
No la potea sperare:
Chi s'è data a 'ngrassare,
Chi sterile mi pare.
Sicchè, figliuola mia, la miglior cosa
È d'ultimar fra noi questo contratto.
Io stongo forte e chiatto,
Tu adesso state nel nascente albore:
Dunque da' nostri corpi in breve, senti,
Nasceran bell'eredi e discendenti.

La commedia è graziosa e ben condotta; ma ciò che la rende principalmente interessante è codesto tipo del notaio, che ora per la prima volta s'affaccia nell'Opera buffa. Esso apparve già nel primo tentativo della commedia popolare napoletana, nelle farse di Pietro Antonio Caracciolo [1]. Nella prima di esse, è uno dei personaggi, insieme con la *Cita*, lo *Cito*, la *Vecchia*, lo *Preite* e lo *Jacono*. La Cita manda per lui, quando è certa che lo Cito le vuol bene; ma passa in tempo *Notà' Fiorillo*, e la vecchia lo chiama.

Mat. — O notaro Fiorillo; aspetta, aspetta,
Non avere tanta fretta a caminare.
Not. — Ence da guadagnare che nce vengo?

[1] Cfr. FR. TORRACA, *P. A. Caracciolo e le Farse Cavaiole;* nel *Giornale napoletano di filosofia e lettere*, n. s., vol. I; e M. SCHERILLO, *Per le farze di P. A. Caracciolo, al prof. Tallarigo*, nello stesso *Giornale*, n. s., vol. II.

Mat. — Dui tornisi te tengo apparecchiati.
Not. — Siati li ben trovati; che sa a fare?
Mat. — Avite a stipulare un matrimonio.
Not. — E nc' è alcun testimonio qua presente?
Mat. — Non vide tanta gente qua a lo torno?
Not. — Vui che siete a lo torno qui in presenzia,
Ognuno ad udienzia s'apparecchie
De prestarme l'orecchie in questa parte,
Per fin che queste carte averò lette.

E via via legge il contratto di matrimonio, dove sono inserite delle clausole ridicole o grottesche [1].

Il notaio del Trinchera è un tipo meglio disegnato, un impasto di formole, di latino, di furberia, di buonsenso anche, d'imbecillaggine, di sciocchezza, di vigliaccheria. Forse, chi bene esamini, ha relazione col Dottor Graziano della Commedia dell'arte, di cui potrebbe essere una semplice variazione, e anche col Pedante delle commedie napoletane anteriori [2]. È più popolaresco, più plebeo; e il Trinchera, notaio, lo coglie vivamente nelle sue più spiccate particolarità, e ce ne lascia una fotografia riconoscibilissima. Il notaio è il suo tipo favorito, che egli non tralascia mai d'immischiare agli altri personaggi delle sue commedie.

Nell'autunno del 1737, al Nuovo, fu rappresentata, con musica di Leonardo Leo, *La simpatia del sangue* [3]. — *Don*

[1] Ora si può anche leggere nel *Teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV, a cura di* F. TORRACA; Firenze, Sansoni, 1885, p. 305 ss.

[2] Il Notaio ricorre anche in qualche commedia di Molière, come nell'*Amour medecin* e nel *Malade imaginaire*; ma qui esso non ha nulla di tipico.

[3] *La Simpatia del sangue, melodramma di notar* PIETRO TRINCHERA, *da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra Toledo, nell' autunno del 1737;*

Petronio, vecchio *paglietta* napoletano, aspetta da Capua la sposina, *Eugenia*; *Don Titta* (Giovan Battista), suo nipote, anche paglietta, si vorrebbe, per ragioni d'interesse, opporre a questo matrimonio. Ma quando la sposa giunge, egli è colpito dalla sua bellezza; e divengono rivali zio e nipote, intanto che un giovanotto, *Casimiro*, antico spasimante della sposina, fa la parte del terzo fra' due litiganti.

Facendosi credere un medico, costui diventa familiare in casa di Don Petronio. Quando giunge la sposa, il paglietta non può riceverla perchè non decentemente vestito, e prega il medico di fare le sue parti; mentre egli intanto gli si nasconde dietro le spalle.

Cas. — Idolo mio....
Petr. — (Brutto principio è questo!
Tu nell'amoreggiar sei troppo presto!)
Cas. — (Fingo parlar per voi).
Petr. — (Per me? Va bene).
Eug. — Che chiedi, caro bene?
Petr. — (Oh, questo è troppo!
Non si puol digerir questo sciroppo!)
Eug. — (Rispondo a voi).
Petr. – (A me rispondi? Oh buono!)
Cas. – Giacchè gradito sono
Ai dolci affetti tuoi,
Ricordati di me!... (Parlo per voi).
Eug. — Sorte a ciò mi condanna;
Ma che possa obliar volto sì bello,
Non si vedrà giammai.... (Per voi favello).

---

dedicato all'ill.ma ed eccell.ma sig.ra D. Anna Catarina de la Cueva.... Napoli, MDCCXXXVII; a spese di Nicola de Biase, e si vendono dall'istesso sotto la Porta di Salerno.

L'azione prosegue specialmente a via di scene di gelosia tra padre e figlio; e qualche volta la sposina è sul punto di venir rinviata a Capua da Don Petronio, che la sorprende in troppo intimi colloqui col finto medico. In fine Don Titta, vinto dalla gelosia, s'avventa su costui con la spada, e lo ferisce. Scoperto allora il petto di Casimiro, gli si rinviene al collo una medaglia, in grazia della quale è riconosciuto fratello dell'Eugenia.

La nota caratteristica alla commedia è data dai due paglietti, zio e nipote. Il paglietta è un quissimile del notaio. Per un nonnulla essi vi mandano a leggere

Messer Fabrizio
De sostentationibus,
Decisione tertia, capo quinnece,
Saraca de decoribus,
Paracrafo settanta,
Capo trenta, capitolo quaranta,
Lege Melia, Capuzio de Politeca,
Juris facti, remediis opportunis....

Tuttavia la commedia risente della maniera del Federico, e poggia tutta sulla vieta e muffita situazione della sorella e del fratello amanti, e della ricognizione finale.

Il tipo del medico ciarlatano dà argomento alla commedia *Lo secretista*, rappresentata al Nuovo nella primavera del 1738, con musica di Carlo Cecere. Fu scritta, avverte l'impresario, « pe spassà' no pocorillo lo paese nuosto, che steva speruto de vedè' n'auta vota ncoppa a le ttavole le belle foretanelle » [1]. Il secretista è *Don Fabozio*, che vien

---

[1] *Lo Secretista, pazzia pe mmuseca de notà'* PIETRO TRINCHERA, *da rappresentàrese a lo Teatro Nuovo ncoppa Toleto 'n chesta corrente prim-*

chiamato per guarire una vecchia, ammalatasi perchè rifiutata in matrimonio. Egli giunge in lettiga, e spaccia la sua scienza con citazioni latine, alla maniera dei notari e de' paglietti.

Io sono il Secretista, che con erbis
Et verbis et lapidibus
La tornarraggio sana.

Poi s'informa di che natura sia il male dell'inferma.

Pascariello — Non ha lo benefizio de lo cuorpo
Da na semmana e cchiù.
Don Fabozio — Brutti sintòmi!
E per parlarti serio,
I vasi strutti son del visinterio.
Pasc. — E chesso è niente. Ha no dolore 'mpietto;
E 'n che s'acala l'ora,
L'afferra na tossella che l'accora.
D. Fab. — Idest, cioè, sarà cardealgia.
Pasc. — Perzò, senza che parla, Ossegnoria
Sa comme se guardare.
D. Fab. — Mi dica s'è fanciulla,
O giovane, o decrepita.
Pasc. — Uh, s'allecorda quanno
Monzù Lotrecco a Nnapole venette!
D. Fab. — All'aforismo cento diecessette,
Benchè 'Pocrate dica
Senectus ipsa est morbo; ad onta soja,
La mia secreteria
Sossopra metterraggio.

---

mavera de ll'anno 1738; addedecata a l'azzellentissemo segnore lo segnore D. Francisco de Fiore, marchese de lo Stato de Simerì e Soveria, e de la Terra de Cropani, e utele segnore de la Terra de Stattelì etc. A Nnapole, MDCCXXXVIII; a spese de Nicola de Biaso....

LA PORTA DEL CONSERVATORIO DEI POVERI DI GESÙ CRISTO, DAL QUALE USCÌ G. B. PERGOLESI

Nella piazza dei Gerolamini in Napoli.

Ma accanto al letto dell' ammalata, invece di badare a questa, contempla una giovanetta, figlia di lei, e se n'innamora, e su due piedi la chiede in moglie alla mamma, offrendole la cura gratis. La vecchia, dopo qualche titubanza, acconsente; ma la ragazza e le sue compagne, quando fiutano le intenzioni del medicastro, gli dànno una solenne lezione di scappellotti, di pugni e di calci. Il malcapitato si schermisce da quelle furie, e protesta, e promette, e minaccia.

Son secretista, mia signora;
E se occorre, fo ancora
Il girùsio; e se corron le mognòle,
Mi lasso a fare pure il cacciamole.

. . . . . .

M'ideo ciò che m'avete a commannare,
Ed io vi guarirebbe a meraviglia,
Perchè so ben, senza relazione,
Ca vuje patite d'oppilazione.

. . . . . .

Per difendere il mio 'nore
Chiamo tutti l'elementi:
Acqua, foco, aria, venti,
Allagate, 'ngennerate,
Soffocate, sbalanzate
Tutte quante ste ragazze.

Le ragazze gli si mostrano di botto amorevoli; ed egli ne va in solluchero. Ma sopravviene *Ntreana*, che grida: Ah traditore! volevi il mio amore, e fai il cascante con queste? — E non vuol sentire scuse, e lo pianta tra quelle indemoniate, che ora, offese, mettono il broncio. Don Fabozio s'accosta pian piano a una di esse, e le chiede umil-

mente: M'amerai tu? — Ma quella gli volge le spalle, esclamando: E mi credi uno straccio da rattoppo? — E tu?... — E tu?... — Che!... Che!... E lo lasciano in asso, solo. Fabozio, che qui ci richiama alla mente Falstaff, s'abbandona a questo tragico soliloquio:

Dormo? sogno? vaneggio? o pur son desto?
Che accidente fu questo?
A un cor febbrecitante
Di cupidìnea febbre, ingrato Amore,
'N cagno d'acqua annevata, li prepari
Stibio o confezione de jacinto?...

Pascariello, il garzone, piglia su di sè l'incarico di tormentare ancora codesto povero secretista. Si traveste prima da turco, e giunge a cavallo di un asino, spacciando farmaci portentosi e dando dell'impostore a Don Fabozio. Va gridando:

Fermar, fermar cavalle, tenir briglia,
Non fara parapiglia:
Mi bolir far sapira
A chista mia patruna, che portata
Balzama del Perù, mi, Chiarità,
A sfrattar tutta morba a sta cetà.

Poi, saputo che Don Fabozio non ha il privilegio, si traveste da scrivano del protomedico, e con due altri contadini camuffati da poliziotti, gli si presenta, lo sorprende, e lo fa legare insieme con la vecchia inferma. — Io che c'entro? grida questa. — C'entri, perchè ti sei fatta curare da uno sprivilegiato! Come unico modo di salvarsi, Pascariello propone che medico e cliente si sposino subito tra loro. — « Uh sciorte! », esclama la vecchia; « mme vorria 'nguadejà' 'nnante la morte! ». Ma il povero Don Fabozio osserva con

maggior ragione: « Lei piange? Io sventurato crepare doverria! ».

Il tipo del secretista non è certamente nuovo, nè nell'antico teatro italiano, nè nelle nostre vecchie novelle; e forse non mancò neanche tra i personaggi della commedia dell'arte, se si pensi che cotesto tipo ha molta rassomiglianza, anzi addirittura non è se non una varietà poco notevole dei *monsieurs Purgon* e *Diafoirus* del *Malade imaginaire*, e di tutti gli altri medici dell'*Amour médecin* di Molière [1]. Ma qui, in questa rappresentazione del Trinchera, c'è qualche cosa di locale. È un ciarlatano plebeo, di quelli che vivono alla giornata, mal chiusi in abitucci consunti ma dalla foggia pretensiosa, che girano per le campagne o pel suburbio, accattando quasi, ora con modi bruschi, specie col popolino, ora con modi striscianti, con quelli che valgono un poco più. È il degno collega del notaio, insomma.

Nell'autunno e nell'inverno dello stesso anno 1738, sul teatro Nuovo, furono rappresentate del Trinchera *La Rosa*, « 'mmenzeone musàjeca » [2], e *L'amante impazzito* [3]; l'una

[1] Come prototipo dei medici molieriani può forse considerarsi il *Messer Biondello*, dello *Ipocrito* di Pietro Aretino; tanto più che può dirsi provato che Molière tenne presente codesta commedia nel comporre il suo *Tartufe*. Cfr. MOLAND, *Molière et la comédie italienne*, Paris, 1867.

[2] *La Rosa, 'mmenzeone musajeca de notà* PIETRO TRINCHERA, *da rappresentarese a lo Teatro Nuovo 'ncoppa Toledo 'n chisto corrente autunno de lo 1738; addedecata a lo sublime mèreto de Papebrocheo, fungone nativo de ll'isole Canarie, composetore de la maggiore parte de la commesechiamma*. A Nnapole, 1738; a spese de Nicola de Biase.—Questa commedia poi, alquanto modificata, fu ripetuta alla Pace nell'anno 1745, con musica del Logroscino e col titolo mutato in *D. Paduano*.

[3] *L'amante impazzito, melodramma da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra Toledo in questo inverno dell'anno 1738; dedicato all'eccellentiss. signore D. Giuseppe Miranda...* In Napoli, 1738; a spese di Nicola de Biase...

con musica di un anonimo, la seconda con quella di Matteo Capranica. Ma nessuna delle due presenta nulla che valga a interessarci. — *Rosa* è la giovane figliuola d'un'ostessa vedova, la quale ha con sè anche due nipotine, esse pure da marito. Frequentano l'osteria due giovanotti e un uomo maturo, tutti presi dalla bellezza piacente della giovane tavernaia. La mamma fa continui predicozzi perchè le ragazze si mostrino gentili con tutti, ma non mostrino preferenze per alcuno : così l'osteria avrà sempre molti avventori. Essa poi, per suo conto, vorrebbe ripescare un nuovo marito; e una volta si veste da canterina, per allettare l' avventore maturo. Una delle nipoti le osserva :—Ma sai farla tu la canterina? — E lei :

— Uh, nce vo' tanto? A lo bedè' e sentire
Chesse marioncelle
Che co li 'ncappatielle
Vèneno ccà la notte a ffa' sciacquitto,
So' fatta cantarìnola a dderitto.

Ma gl'inganni non le riescono. E a buon conto, la Rosa, per essersi attenuta troppo ai consigli materni, è piantata dai giovanotti, e finisce con lo sposare l'attempato; e l'ostessa obbliga un garzone del negozio a diventarle marito.

Nel *Barone di Zampano*, rappresentata l'anno seguente, di primavera, al Nuovo, con musica del Porpora, ci ricomparisce innanzi il notaio [1]. Il quale viene a stipulare il contratto di matrimonio fra *Don Troiano*, un mercantuccio rifatto che

[1] *Il Barone di Zampano, melodramma di notar* PIETRO TRINCHERA, *composto in musica dal sig.* NICCOLÒ PORPORA *napoletano, da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra Toledo, in questa corrente primavera dell'anno 1739; dedicato all'ill. ed eccell. signor D. Mariano Carafa....* In Napoli, 1739; a spese di Nicola de Biase....

compra il titolo di Barone di Zampano per nobilitarsi, e la sorella del conte *Don Giulio*. Questi titolati sono dei buoni a nulla, e fanno sorgere un mondo di impicci con codeste loro nozze. Una servetta di Don Troiano pretende che questi debba sposarla, perchè ne ha la promessa dal tempo in cui non era ancora barone. Il notaio, che qui ha del servo raggiratore, la toglie di mezzo, promettendole di sposarla lui. Ma sparsasi questa voce, esce in mezzo un'altra servetta a reclamare la mano del notaio, e s'accapiglia con la rivale. Finalmente, eliminati tutti gl'impedimenti, si viene ai capitoli matrimoniali. Il notaio legge :

Not. — A noi! *Capitoli*
E controvenzioni, patti, eccetera....
Passammo avanti : *tra il sior Don Trojano....*
D. Tro. — Ma càttari! il Barone?....
Not. — N'accommenzà' da mone!
Perchè, bello, vi pianto, e non si stipula.
D. Tro. — Io dico....
Not. — Senta appresso.
D. Tro. — Senza collera.
Not. — *Don Troiano de Cèvozis,*
Barone di Zampano, il quale, eccetera,
Interviene per sè, e in nome, eccetera,
Della vergine, eccetera, in capillis,
Donna Flaminia Cévozis,
Sua figlia naturale....
Punto e birgola qua, bestia animale!
(al giudice a contratti).
D. Tro. — Vuol onorarmi, o bella? *(le dà tabacco).*
Contes. — Mi fa grazia.
Not. — *E il sior conte Don Giulio Mirabella,*
Patrizio di Resina,

Quale interviene ancor per Donn'Albina,
Sorella sua, et vergine ut dixit...
D.Tro. — Che vuol dir quell'*ut dixit*?
Not. — Son clausole notaresche.
D.Tro. -- Oh bene, oh bene!
Not. — *Essi conjugi*
Ad invicem promettono sposarsi
Le dette infracitate
Donna Flamminia e Donn'Albina, eccetera,
Per loro e loro eredi e successori,
Gratis grazia et amore, e senza affitto,
Seu pagamento alcuno;
E di più ciascheduno
Di loro e loro in solidum, eccetera,
Dà la figlia e la sora respettiva,
Siccome se ritrova,
A costume di fiera,
Come se fosse un sacco d'ossa rotte.
D.Tro. — Piano con questo patto!
Not. — Questa è la clausola
Del *beneficio legis*
Et inventarii.
D.Tro. — Io vo' le cose nette.
Not. — Comm'a dicere?
D.Tro. — Lei faccia così....
Not. — Che cosa abbiam da fare?
Lei a me vo' inzegnare?
A me che so' l'oracolo
De li notare? a me? Mi maraviglio!
Lei nn'ha discrezzione... Jammoncenne
(al giudice a contratti).
Conte — Signor notaro...
Not. — Làsseme i', sio conte.
D.Tro. — Io che ho detto?

Not. — Tiberio, àuza li puonte.
Facìteve servire da lo boia!
D.Tro. — Diglielo tu *(alla contessina).*
Contes. — Albina ve ne priega.
Not. — A tale intercessor nulla si niega.
Ma zitto, vi'; non fate
Che da vero mme sàglieno li frate!
D.Tro. — Non parlo più, se avessi da crepare.
Not. — *Le predette promettono accettare...*
Item lasso... Che nc'entra questo ccà?
Item fo esecutor testamentario
Il Dottor Don Saverio...
Tu che càncaro haje scritto?
Vedimmo appriesso. *Item*
Et ultimum... Ciuccio! avrai voltato
Doje carte al minutario!
Dov'è lo formolario?
Lassa vedè'. Lo bì', ciuccio vestuto?
Da qui si ghiuto ccà!
Bestia maggior di te non si può ascià'.
D.Tro. — Questo che cosa ha fatto?
Not. — Ci ha copiato un mezzo testamento!
Tu mi svergogni! Or date il giuramento,
Chè poi mi assoderò io le minute!

Giura prima la Contessina, poi il Barone, poi il Conte; ma la Baronessina risponde:

— Non posso
Giurar due volte! Ad altri un dì giurai!

Tutto l'edificio con tanta cura costruito dal notaio, crolla. Il Conte, irritato, sfida il Barone; e il notaio, gettata via la cappa, con lo spadino sfoderato corre dietro al Barone. Duelli, spade... misericordia! Il Barone si finge matto, e dice

ogni sorta di stramberie, correndo di qua e di là. Il notaio ne ha paura, e ubbidisce alla ingiunzione di buttar via spada, cappello e parrucca. Le servette spettatrici si divertono un mondo. La Baronessina aveva giurato amore al maestro di francese, il quale le aveva donato un anello. Anello portentoso, mercè cui si scopre nel maestro un fratello della Baronessina, smarrito, e quindi essa diventa libera e disposta a dar la mano al Conte.

Al teatro della Pace, l'autunno del 1744, con musica di Nicola Logroscino, fu rappresentata *Ciommetella correvata* [1]. Vi si delinea il carattere dell'abate, cioè dello studente provinciale, quasi sempre di legge. Abita vicino al Fiumicello; e innamora e s'innamora di quante ragazze gli capitano innanzi, e a tutte promette di sposarle. Fa del seicentismo spesso, specie quando s'avvia alle dichiarazioni amorose.

Oh cattarina! qui non siam creduti!
Quest'è na canità
Di mia rara beltà, ninfa marina.
Saper dèi, cattarina,
Che in petto, con quell'occhio furfantello,
M'accendesti un Vesuvio, un Mongibello;
A segno tale, ch'oltre il gran rumore,
Liquefatto in sudor se n'esce il cuore.

---

[1] *Ciommetella correvata, 'mmenzione musàjeca de notà'* PIETRO TRINCHERA, *da rappresentarese a lo teatro de la Pace 'n chisto corrente autunno de lo 1744; addedecata a lo llostriss. ed accell. segn. lo segnore D. Pietr' Antoneo Sanseverino....* A Nnapole, a la stamparia de Domminеco Langiano e Domminеco Vivenzio compagne, a la famosa strata de Toleto, e da li stisse se venneno. Fu poi ripetuta al Nuovo, l'autunno del 1751, con la stessa musica, ma col titolo: *Lo cicisbeo, commesechiamma pe musica.*

Lo tormentano i rivali, con le continue minacce di bastonature; ma non per questo egli si sgomenta o smette. Le ragazze corteggiate, per pigliarlo, ordiscono ciascuna una trama. *Ciommetella* (Girolomina) gli dà a intendere che un amante di *Milla* (Camilla), da lui prediletta, l'abbia minacciato d'una solenne rottura d'ossa. Il povero studente allibisce. *Norella* (Leonora) si veste da zingarella, e vuole leggergli nella mano il destino. Al tocco della mano di quella bella bruna, l'abate non sa contenere le sue. « Nn'afferrate accossì! », gli grida lei. Ma l'abate ricomincia; e lei:

— Artèteca, si Abbate!
Bonora!, tutte site screanzate!
— Compatisca! Quel garbo, quell'occhietto....
Fa che io... cattarina!
Na sedia qua; mo mme ne vao 'mbrodetto!

La zingarella racconta con molta vivacità i casi di Norella, che sono i suoi, assicurando l'immemore che essa è tuttavia bella, amorosa e buona. L'abate si commuove, e giura d'esser pronto a sposarla. E allora Norella si scopre, e avvengono le nozze. Chi rimane beffata e indispettita, *corvevata*, è Ciommetella, la protagonista della commedia.

Ricomparisce il notaio nell'altra commedia, *Li zite*, rappresentata al teatro della Pace, con musica del Logroscino, la primavera e l'estate del 1745 [1]. È lo stesso tipo di le-

---

[1] *Li zite, commesechiamma de notà* PIETRO TRINCHERA, *posta 'n museca da lo sio* NICOLA LOGROSCINO, *da rappresentarese a lo teatro de la Pace 'n chesta corrente primmavera e state dell'anno 1745; dedicato a lo llostriss. segnore D. Pietro Mazzaccax, Duca di Castel Garagnone ecc., e giureconsulto napoletano.* A Napole, MDCCXLIV: se venneno da Domminеco Ascione a S. Biase a li librare.

guleio che già abbiamo visto nel *Barone di Zampano*. Legge anch'egli i *Capitoli patti et convenzioni eccetera*, trova sfarfalloni nella scrittura del giudice a contratti, commette grossolani equivoci, s' innamora d' una giovinetta civettuola, e condisce il suo discorso di sciocche formole latine. Ricorrono nella commedia altresì un caporale smargiasso, e una vedova matura che cerca sposare un giovanotto, ch'è invece innamorato della figlia di lei. *Li zite* (gli sposi) sono appunto la vecchia e il giovanotto, il caporale e la giovanetta figlia della vedova. Nel momento della firma dei capitoli nuziali, la giovane sposa si finge matta, minaccia il caporale e il notaio, e mette tutto sossopra. Si fanno venire i più famosi medici dai paesi vicini; che, per esaminare il caso, tengono consulto. Ascoltata la storia della malattia, uno di essi esclama: — *Oh malum signum!* —; e un altro: — *Capite laborat* —; il terzo: — *Tota machina corpus sfracassata!* — E prescrivono che si bastoni fieramente l'inferma; ma questa, svelta, vien fuori lei armata d'un bastone, e mette all'uscio, a furia di legnate, quei dottoroni. — I quali par chiaro che discendano direttamente dai medici dell'*Amour médecin* di Molière, che, a loro volta, discendono da quelli dell'*Amor malato*, scenario della Commedia dell'arte.

Con *Le fenziune abbentorate*, rappresentate alla Pace nell'inverno del 1745 con musica di Pietro Gomes, siamo ricondotti al primo periodo dell'Opera buffa, alla maniera del Tullio [1]. E chi sa se questa commedia non sia niente altro

[1] *Le fenziune abbentorate, commeddea pe mmuseca de notà* PIETRO TRINCHERA, *da rappresentarese a lo teatro de la Pace 'n chesta corrente 'nvernata de lo 1745; addedecata a lo llostriss. e accell. seg. lo segnore D. Speziuso Luigio Spinello, libero segnore dell'Uorzo nuovo e biecchio,*

che un rifacimento di quella omonima che il Napoli-Signorelli attribuisce al Tullio, con la data del 1710, e ch'io non son riuscito ad avere tra mani! A ogni modo, confrontando i due intrecci e le due note dei personaggi, credo si possa affermare che questa commedia del Trinchera non sia che un rifacimento del *Finto Armeneio* del Tullio, già esaminato dianzi. E si potrà forse supporre che lo storico abbia equivocato, citando a mente e ricordando su per giù il soggetto. Resterebbe tuttavia da mettere a posto le date; perchè l'edizione del *Finto Armeneio* da me conosciuta è del 1717, laddove il Signorelli alle *Fenziune* assegna l' anno 1710. — La scena è a Casanova. Attorno alla giovinetta *Rita* ronzano tre spasimanti: *Mimmo, Squarcetta* e *Scannagatta*. Quest' ultimo è uno smargiasso, che la vedova madre di Rita, *Porzia*, vorrebbe per sè; e alla figlia vorrebbe dare Squarcetta. Ma la giovinetta ama Mimmo. Veramente il suo cuore aveva prima palpitato per *Tore*; ma di costui da un pezzo non s'avevano più notizie. Per poter rimanere sempre accanto alla sua bella, Mimmo si finge donna. Ma ecco che Tore torna, camuffato da turco; e racconta alla Rita, che non lo riconosce, le pene dell' amante lontano, anzi la sua morte per amore. La giovinetta ne è commossa; ma giacchè Tore è morto, val meglio il vivo Mimmo! Avvengono scene violenti tra i due rivali; e finalmente una volta, mentre Tore è a colloquio con Rita, irrompe Squarcetta, spadaccino, e ferisce il finto turco. S' accorre a medicarlo, e, si capisce, gli si scopre sul petto un segno che lo fa riconoscere pel

marchese de lo Sacro Romano 'Mperio e de S. Giuliano, prencepe de S. Giorgio, gentil segnore de la Terra d'Apollosa e Frasso etc.. In Napoli, a spese di Domminеco Langiano.

fratello smarrito della Rita. Così questa può sposare allegramente il suo Mimmo. — Notevoli, ma non nuovi, nè nella commedia dell'arte nè nell'opera buffa, il tipo di schermitore accattabrighe, rappresentato da Squarcetta, e quello del capitano vanaglorioso e pauroso, rappresentato da Sgannagatta. Il quale, nel momento del pericolo, è disposto a dichiarare :

La spata io porto per guarnezëone !

Tra loro due, l'uno che insegue e l'altro che fugge, avvengono episodi buffoneschi, che ricordano assai da vicino i *lazzi* della commedia improvvisa. Come pure ricorda tante scene di questa, riprese, rinvigorite e immortalate nientemeno che da Shakespeare nelle *Vispe comari di Windsor*, l'episodio di Scannagatta beffato e tormentato dalle ragazze ch' egli crede che muoiano d' amore per lui. Se lo disputano furiosamente, strappandogli chi il cappello, chi la giacca, chi le brache, e lasciandolo da ultimo sulla scena con la sola camicia, a brandelli. E un richiamo alla commedia dell'arte è altresì nell'ultima scena, dove, a guisa di farsa, Scannagatta si maschera da Dottor Graziano, una ragazza da Zaccaglino, e Squarcetta da ciarlatano, *'mpacchiatore* (imbroglione).

Non presenta nulla di caratteristico l'altra commedia, rappresentata ai Fiorentini nel carnevale del 1746, con musica di Niccolò Conforto : *La finta vedova*. Essa si può dire che sia un abbozzo, meglio che una commedia finita [1]. — *Ilario*,

[1] *La finta vedova, commedia per musica di notar* PIETRO TRINCHERA *napoletano, da rappresentarsi nel teatro de' Fiorentini nel carnevale di quest'anno 1746; dedicata all'eccellentissimo signore il signor D. Marc'Antonio Colonna de' Principi di Stigliano, principe d'Aliano, e Gentiluomo di Camera d'esercizio di S. M. D. G.* In Napoli, a spese di Domenico Langiano....

marito di *Alvina* e fratello di *Eleonora*, è fuggito di casa per aver commesso un omicidio ; ma un giorno riesce a eludere la giustizia, e vi torna improvvisamente. Trova la casa affollata di proci, e le due donne molto liete e provocanti. Monta in collera, e vorrebbe a furia di bastonate far piazza pulita ; ma la moglie gli ricorda la sua condizione di fuggiasco, e gli consiglia prudenza. S'accordano nel far creder morto il marito di Alvina, e Ilario se ne proclama l' esecutore testamentario. Intorno a quest'equivoco gira l'azione; e da ultimo, aiutato dai cicisbei della moglie, Ilario può svelarsi senza pericolo.

Al Nuovo, nella primavera dello stesso anno 1746, con musica di Gaetano Latilla, fu rappresentato *Il concerto* [1]. — Uno di quei « vecchi benestanti », così comuni nelle nostre commedie, per divertirsi, pensa di far recitare in casa sua una commediola per musica, in cui potessero cantare le due sue figliuole e lui stesso. Invita un maestro di cappella, un professore d' arte rappresentativa e un tenorino, e concertano la commediola. Ma le giovanette e il tenorino, come era naturale, pigliano troppo gusto alle parti rappresentate; tanto che, all' ultimo atto, facendo a meno del suggeritore,

[1] *Il concerto, melodramma per musica di* PARTENIO CHRITER, *da rappresentarsi nel teatro Nuovo nella primavera di quest'anno 1746 ; dedicato all' illustriss. ed eccellentiss. signore il signor D. Gio. Giuseppe Giron, principe di Canneto, marchese di S. Lauro, patrizio dell' inclita città di Bologna, Accademico Infecondo, fra gli Arcadi Echelio Clianiense, e fra gli Agitati l'Audace.* In Napoli, MDCCXLVI ; a spese di Domenico Langiano....

fanno le dichiarazioni amorose per conto proprio, e l'azione termina con due allegri matrimoni. La *trovata* è vecchia, e la si rinviene, fra l' altro, nel *Malade imaginaire*; e nell'opera buffa medesima, chi se ne ricordi, la introdusse già il Saddumene. Tuttavia qui è ben disegnato il carattere del maestro d' arte rappresentativa: è un tipo vivo, che allora specialmente, ai tempi del Trinchera, quando Napoli risonava di musica seria e buffa, doveva incontrarsi a ogni cantone. Vanaglorioso, infastidito e fastidioso, adoratore della vagheggiata e linda persona sua, galante, la sua professione lo mette continuamente a contatto di donnine eleganti; e lui, sollucherone, piglia gusto nel far ripetere alle sue allieve più piacenti le scene più dolci e solleticanti. Insegna, per esempio, a una di esse come si debba fingere di dormire.

Maestro — Che giacitura è mai cotesta?
Così si dorme? (Oh vaga positura!)
Distendi altro pochetto quel bel piede.
(Già mi passa la milza!)
Lei — Chè tanta affettatura? I spettatori
Più non badano ai gesti e alle parole;
Vengono alle comedie
Per veder qualche amabile faccetta.
Maestro — Fa quel che dico, figlia benedetta:
Carica quella man sotto la guancia.
(Che ricotta, che latte, che giuncata!).

Invece gli si fa spesso e volentieri tenere il moccolo; si mette alla berlina, e una volta quelle sue allieve poco rispettose financo gli strappano la parrucca, e gliela buttano per terra.

La vennegna (la vendemmia), rappresentata alla Pace nel

l' autunno del 1747 con musica di Pietro Gomes [1], è una commedia tirata giù in fretta, per confessione dell' autore medesimo. Vi si dipinge un governatore di villaggio, un quissimile d' un nostro vice-pretore. Dei contadini, occupati a vendemmiare, veggono venire di lontano *Don Attanasio*, e uno si mette a suonare il cornetto, gli altri a gridare e a battere con bastoni su i piuoli delle scale. Il governatore va in bestia, e i contadini, fingendo di volerlo placare, raddoppiano la dose delle villanie.

Govern. — Cospelto del diavolo! Lei sape
Ca a me fra gli altri onori
Tutte le vignarole
Mi baciano le mani?
Un contadino — Eilà, figliole,
Vasàte mane e piede,
E la coda porzine, a sto signore!
Govern. — *Oratio crescit!* Come?
A llo governatore.... oh cattarina!
N'àuta vota col corno?

Per vendicarsi, egli ingiunge a uno di essi che gli mostri il permesso per portare il coltellaccio.—Eccolo, quegli risponde, e gli mostra un pezzo di carta straccia, in cui aveva avvolto del cacio.

Govern. — Veda lo scostumato!
A me tal sfreggio! Adesso
Ti farò fabbricar tanto un processo!

---

[1] Quattro anni dopo, nell'autunno del 1751, fu ripetuta a' Fiorentini, molto trasformata e guasta, con musica di Antonio Corbesier, e col titolo *Il finto innamorato*.

E furioso va via. Il contadino, a quelli che si preoccupano della sua sorte, risponde :

Che bboglio i' carcerate? na cocozza!
Nuje simmo paesane, e gia sapimmo
Ca quanno lle sedugne a chisti lloco,
Arrive addove vuo', stute ogne fuoco!

Con solo un paniere di noci, difatto, ne calma l'ira. — Sollucherone anch'esso, s'affanna tutto per ben ricevere la sposa d' uno di quei villani : vuol fare da compare, la vuole a pranzo.... E quando nei processi a lui deferiti entrano donne, sempre a queste inclina e si sforza di dar ragione. A una bella imputata dice :

Govern. — Vieni qua, figlia, non temer di niente.
(Mo nce lo scartaremo,
Ca sta vota applicar noi qui vorremo).
Siedi, siedi, le carte 'mbroglieremo,
Se lei per me.....
Donna — Che ccosa?
Non c'è besuogno de 'mbroglià' le ccarte!

Nello stesso anno 1747, per la stagione di primavera del teatro dei Fiorentini, rimaneggiò *Lo castiello sacchejato* dell'Oliva, pel maestro Matteo Capranica, e gli mutò il titolo in *L'Emilia* [1]. Nella prefazione, si augura d'avere molti spettatori, perchè possano rammentare « quelle feste che nella nostra città e vicinanze far si soleano dal popolo minuto gli

[1] *L'Emilia, commedia per musica, da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini nella primavera di quest'anno 1747; dedicata all' illustrissime ed eccell. signore le signore Dame napoletane.* In Napoli, MDCCXLVII; a spese di Domenico Langiano....

anni scorsi ». — E l' anno seguente, rimaneggiò l' *Alidoro* del Federico, per la stagione di primavera del teatro Nuovo e per lo stesso maestro Capranica, e gli mutò il nome in *L'Aurelio* [1].

Nel 1749, dette alla Pace, con musica di Domenico Fischetti, *L'abbate Collarone* [2].—Un maestro di cappella, tipo già dal Trinchera ritratto nel *Corrivo* (1736) e nel *Concerto* (1746), passando per la riviera di Chiaia, sente cantare tre ragazze marinare, e pensa di farne delle cantanti da teatro. La sua proposta è accolta favorevolmente; ma, al meglio, Collarone s'innamora di tutte e tre. Una di esse, *Menella* (Domenichella), era maritata con un tale *Colapesce*, ora fuggiasco per aver commesso un omicidio; un'altra, *Deanella*, era corteggiata da un vecchietto nobiluccio, *Don Vincenzicco*; e la terza, *Norella* (Leonora), finge l'ingenua. Le cose sarebbero andate alla meglio, se il bandito non fosse tornato, di nascosto, per rivedere la moglie. Camuffato da soldato ussaro, caccia di casa il maestro e il nobiluccio, e minaccia di scassinare perfino il cembalo. Le donne fanno nascondere Collarone in una

[1] *L'Aurelio, commedia per musica, da rappresentarsi nel teatro Nuovo nella primmavera di quest'anno 1748; dedicata all'eccellentissima signora la signora D.a Margarita Caraccioli....* In Napoli, MDCCXLVIII; per Domenico Langiano.

[2] *L'abbate Collarone, commesechiamma de notà* PIETRO TRINCHERA, *da rapresentarese a lo Triato de la Pace 'n chist'anno 1749; addedecata a lo llostriss. e azzellentiss. segnore lo segnore D. Giuseppe De Rossi, Conte de Caiazzo, de li Duche de le Serre, de li Signure de Sanseconna.* A Nnap., a la Stamparia de Giovanne de Simone, 1749. Fu poi riprodotta al Nuovo, nel carnevale 1754, col titolo *Le Chiajese cantarine*, e con la musica del Logroscino, del Fischetti e di Giacomo Maraucci.

cassa. Il bandito schiamazza che gli consegnino il maestro; e questi, impaurito, grida dalla cassa, consigliando di chiamar gente. È salvato dall'improvviso sopraggiungere dei gendarmi, che, riconosciuto Colapesce, tentano di pigliarlo; ma questi, con l'aiuto di amici, riesce a svignarsela. E ritorna di lì a poco camuffato da astrologo, e questa volta persuade la moglie a seguirlo. — L'intreccio è vecchio. Siamo ricascati nel dramma lazzaresco, della mala vita napoletana; ed è facile riconoscere nell'abate Collarone il vecchio Falstaff, o qualcuno dei suoi progenitori della Commedia dell'arte, e nelle ragazze che lo burlano ancora le vispe comari di Windsor.

Lo tutore 'nnammorato, rappresentato alla Pace nel carnevale del 1749 con musica di Nicola Calandro detto Frascia, fu la ventottesima delle commedie composte dal Trinchera; il quale nella prefazione prega perciò i lettori di volergli essere indulgenti se oramai la vena è alquanto esausta [1]. Ci sarebbe di nuovo, pel teatro buffo, il tipo del tutore che si innamora della pupilla, se esso non fosse già fatto vecchio nel teatro di prosa. E insomma qui si sente un tanfo di rancido, e tutto annunzia la stanchezza del poeta.— Il tutore sta per isposare la pupilla, quando ecco che torna dalla guerra il capitano *Meo Sputazza*, che la pretende lui.

---

[1] *Lo tutore 'nnammorato, commeddea pe mmuseca de notà* PIETRO TRINCHERA, *da rappresentarese a lo Teatro de la Pace 'n chisto carnevale de lo corrente anno 1749; addedecata a lo muto 'llustro segnore D. Aniello De Campora.* A Nnapole, MDCCXXXXIX; se venneno a S. Biase a li librare, a la scesa de la Taverna de S. Severino, da Dommineco Ascione.

Ma la ragazza li pianta tutti e due, per un abatino che le fa la corte. Non mancano i travestimenti d'un innamorato da giovinetta, e d'una giovinetta innamorata da pellegrina.

Commedia di scarsa importanza è pure *Lo finto Perziano*, rappresentata nel carnevale del 1752 al teatro Nuovo, con musica di Nicola Logroscino [1].—Sul villaggio dell'Arenella viene a stare una damina livornese, la quale, con l'aiuto della cameriera *Popa*, fa perdere la testa a giovanotti e a uomini maturi. Suscita così l'ira e la gelosia delle ragazze del luogo, che si stringono in lega contro di lei; ma esse non vengono a capo di nulla. Intanto la damina è morsa da uno scorpione, e uno de' suoi spasimanti, ch'è barbiere, le si affaccenda intorno per medicarla. Non riuscendo a guarirla da sè, ricorre alla scienza occulta d'un ciarlatano, che si spacciava per persiano. Questi, esaminata l'inferma, la dichiara spacciata, se non allontana subito tutti quei mosconi. Naturalmente si trattava d'un finto persiano. Chi si nascondeva sotto quegli abiti, era il marito della livornese, abbandonato da lei che non poteva soffrirne la gelosia. Ora egli vorrebbe prenderne vendetta; ma la moglie ne calma il furore, minacciando di denunziarlo alla giustizia, con la

---

[1] *Lo finto Perziano, commeddia posta 'n museca da lo sio* D. NICOLA LOCROSCINO, *da rappresentarese a lo Teatro Nuovo a Monte Calvario 'n chisto carnevale de ll' anno 1752.* A Nnapole, MDCCLII; pe Mineco Lanciano.—Fu poi ripetuta allo stesso teatro, l'inverno di quell'anno medesimo, col titolo *Li 'nnammorate correvate*, con musica di Gregorio Sciroli, maestro di cappella del Principe di Bisignano. Sul frontispizio di questa riproduzione è indicato il nome del poeta; e nella prefazione è dichiarato che la commedia è la stessa di quella che portava il titolo del *Finto Perziano*.

quale quel mercante di calze fallito aveva da regolare certi suoi conti. Si mettono facilmente d'accordo; e una notte, avendo invitati a casa loro tutti gli spasimanti, mentre questi ballano, essi, aiutati dalla cameriera, fanno bottino di quanto possono racimolare, e scappano. Siamo anche qui, come si vede, alla commedia lazzaresca, della mala vita napoletana.

Nell' autunno dello stesso anno 1752, al medesimo teatro, si rappresentò *Il finto cieco*, con musica di Gioacchino Cocchi [1]. Questa è una tra le migliori commedie del Trinchera. — *Muzio*, bandito da Roma, si rifugia in Napoli, fingendosi cieco. Ha due figlie, che affascinano co' loro occhi ladri certi sciocchi milordini, che si lasciano scroccare allegramente. Il padre si serve della sua finta cecità, per dare a intendere ch' egli non s'accorge di quanto fanno le figlie. Quando i merli sono in casa, egli ne esce, raccomandando forte alle figliuole:

Badate all'onor mio; chiudete l'uscio,
Non aprite i balconi, e non guardate
Faccia d'uomo vivente!

Si picchia all'uscio: è un creditore; il padre non ha lasciato danaro, le ragazze non hanno di che pagare, e... pagano i gonzi. Si torna a picchiare: un mercantuccio ambulante; le ragazze scelgono un ventaglio, e... i gonzi pagano.

---

[1] *Il finto cieco, melodrama di notar* PIETRO TRINCHERA, *composto in musica del signor* D. GIOACCHINO COCCHI, *maestro e regolatore del Coro dell'insigne e pio Conservatorio delle Figlie dell'Incurabili di Vinegia; da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra Toledo in questo autunno del corrente anno 1752.* In Napoli, MDCCLII; per Domenico Lanciano, impressore del Real Palazzo.

Ma è l'ora che suol tornare il papà; ed esse li licenziano. Sopravviene, nel momento, un vecchio amico di casa, un povero galantuomo ingenuo; e uno degli amanti che ancora s'indugiava, per suggerimento della servetta di casa, a cui egli fa gli occhi dolci dietro le spalle delle padroncine, si fa credere calzolaio, e gabella il calzolaio, che intanto era entrato, per suo garzone. Si torna a picchiare: è l'altro merlotto, che ritorna. La servetta, sulla soglia, gli consiglia di spacciarsi per medico. Ma *Don Cetronio*, il galantuomo amico di casa, insospettito, lo caccia via. Rientra Muzio, e fingendo di scambiare l'amico per un corteggiatore, alza il bastone per percuoterlo. Si picchia di nuovo: è il servo di uno degli amanti, che porta tutto l'occorrente per il pranzo, con un bigliettino alla cara, pregandola di permettergli di assistervi. Muzio dice sottovoce alla figlia che lo faccia entrare per la porta della cucina, e dice forte al facchino, perchè senta Don Cetronio, ch' ei deve avere sbagliato indirizzo. Ma si fa tardi, il pranzo si raffredda, e l'amico importuno non trova la via di andarsene. Se ne va alla buon'ora, e il padre compiacente, le figlie scroccone, e il ganzo melenso si mettono a tavola. Al meglio, ecco che Don Cetronio ritorna! Le ragazze si dànno da fare perchè tutto scompaia; ma l'amico vede ogni cosa dal buco della serratura.—Lo stesso milordino amante viene colla carrozza per condurre a spasso le signorine. Esse accettano; ma il padre si pianta sulla porta, e quando sono uscite le figlie, chiude l'uscio, lasciando dentro imprigionato quel melenso. Le belle scialano, ed egli in gabbia! Ecco l'immancabile Don Cetronio, che picchia all'uscio. Il malcapitato scongiura la servetta d'indicargli un sicuro nascondiglio. Ma questa si fa prima promettere la mano di sposo, e poi lo fa rincantucciare in un mezzanino,

dov' è riposto del salame. Don Cetronio viene per raccontare d'aver incontrate le giovanette in carrozza, seguite da uno stormo di vagheggini; e che, nello svoltare una cantonata, la carrozza era andata in frantumi.—Tornano le ragazze, e il padre, per mostrarsi onesto agli occhi dell' amico, scaccia di casa la servetta, attribuendo a lei tutto quell'intrigo. Ma la faccenda non finisce lì; e Don Cetronio e *Leandro*, uno dei vagheggini, scendono nella strada e si battono in duello. Nel trambusto, l'altro, *Don Paolo*, rinchiuso nel mezzanino, tenta discendere, e svignarsela. Ma rientra Don Cetronio correndo, e cercando un nascondiglio, perchè è stato visto dalla Corte a duellare. Fa per ficcarsi nel mezzanino; ma l'altro di dentro grida che il posto è occupato, e lancia contro l'assalitore quanti pezzi di salame gli vengono sotto mani. Muzio grida che lascino stare i salami. E intanto sopraggiunge la Corte, e Don Cetronio di forza si ficca nel covo. Muzio capisce che non è più aria per lui, e decide di partire. Ma prima vuole ancora ingannare un abatino innamorato d'una delle figlie, e si traveste da loro domestico. Anche Don Paolo, con diverso intento, si traveste da mercante armeno, Leando e Don Cetronio da abati, la servetta da armena. L'uno non sa dell'altro; così che da tanti travestimenti nasce un grosso garbuglio: uno *gliommero*, specialmente d'effetto nell'opera buffa, perchè essi davano modo al maestro di musica di fare uno di quei rumorosi finali concertati, che il pubblico mostrava di gradir molto [1].

---

[1] Dal paragonare la tela di questa commedia con quella del *Cecato fàuzo* del Piscopo, s'intende subito come sia totalmente errato ciò che il Napoli-Signorelli affermò, nella prima edizione delle sue *Vicende della cultura*, in riguardo a

Nel carnevale del 1753, al teatro Nuovo, fu rappresentata la trentaseesima commedia del Trinchera, l'*Elmira generosa*, con musica di Nicola Logroscino ed Emmanuele Barbella [1]. Nella prefazione, il poeta dice di essere « asciuto « da lo beneditto stile mio ad uso de specchio, addove « mmerannonsence lo Contiento, lo Patuto, lo Truffajuolo, « lo Decotto, la Mariola, e tutte chell'àute sorte de per- « zune, che senza parlare Ussia me 'ntenne, facevano li « galledisca contro de mene; e credenno dàrete gusto, avea « penzato de tèssere na favoletta no poco 'ntrecatella, all'uso « de chille granne auture muorte a lo siecolo nuosto, li quale « scrissero co tutte le regole dell' arte, teranno le favole e « li carattere da lo primmo 'nzi' all' ùtemo; e quanno so' « stato a lo mmeglio, mme so' trovato co quatto parme de « coda mmano, che, pe confessarelo co la stessa vocca mia, « mmèreto appriesso a buie tutta la compasseone ». È tutto un garbuglio di travestimenti; ma tra i personaggi ha pur luogo il *Paglietta*, « che se 'nnammora de tutte le femmene », e anche un *Notaio*, che non parla, e fa leggere da altri i « Capitoli patti et convenzioni eccetera ».

---

quelle due produzioni, tratto in errore dalla somiglianza de' titoli. « Rassettò ancora », egli disse, « pel teatro Nuovo *Lo cecato fàuzo*, antico melodramma napoletano, frammischiandovi alcune parti toscane col soccorso del sacerdote Giuseppe Vecchione, e l' intitolò *Il finto cieco* » (vol. V, p. 562). — Se e quale parte abbia avuto questo sacerdote Vecchione nella composizione della commedia trincheriana, io non so dire. A buon conto, coteste parole furon soppresse nella seconda edizione delle *Vicende*.

[1] *L' Elmira generosa, commeddea pe mmuseca de notà* PIETRO TRINCHERA, *da rappresentarese a lo Teatro Nuovo a Mmonte Cravario, 'n chisto carnevale de ll'anno 1753*. Napoli, MDCCLIII; Stamperia dei Muzj.

Il capolavoro del teatro del Trinchera è *La tavernola abentorosa* [1]. È senza data, e senza nome nè d' autore, nè d'editore, nè di stampatore [2]. Gli altri libretti d'opera sono, come abbiamo visto, dedicati tutti a vicerè o affini; questo a un semplice borghese. Al quale si dice: « 'Nquanto « a nobertate, site veramente nòbele, ca la possedite pe « miezzo de la vertute e no p' avere lo Stato e l'accellenza « da li vassalle, da li panne de razza, e da li strafelàrie ». È il malumore che si annunzia. E nella prefazione, firmata da « lo cuònzolo de li Padulane », è scritto: « Digno è de laude « l'autore de sta burletta, pocca è stato lo primmo che ave « 'llustrato la gente cchiù bascia de lo paese sujo, facèn- « nole fare na mutazione de scena 'n tutta na botta, e pe « la via bona lassare la cattiva; e ss' aziune gloriose so' « chelle che 'llustrano le perzune, e no li natale e ba' scor- « renno. Tutte l'aute hanno fatto comparere aute nnaziune « a ste belle metamòrfese, comme sta povera gente vascia « de Napole non potesse avè' la fortuna d'essere assestuta « e toccata da na mano soperiore, co no poco de caretate « soperchia, reguardo a la semprecetà 'nche vive ». — La musica è di Carlo Cecere, « violino napoletano », e « prege-

[1] *La Tavernola abentorosa, melodramma, addedecato a lo muto 'llustre segnore D. Ghiennaro Finelli, avvocato napolitano.* Napole.

[2] Il NAPOLI-SIGNORELLI (*Vic. della cult.*, VI, 322-3) la dice « scritta per cantarsi nel monistero di S. Chiara, verso il 1740 ». Ma poichè essa, come vedremo, fu cagione della morte dell'autore, mi pare che debba essere l'ultima delle sue, e quindi posteriore all'*Elmira*, pubblicata il 1753. L'editore anonimo poi delle *Opere di G. B. Lorenzi* in 4 vol., la dice « rappresentata in Napoli, con musica di Carlo Cecere violinista, nel Monistero del Carmine, ai tempi del re Carlo III ».

vole », secondo il Napoli-Signorelli [1]. La scena è alla « Tavernola de li Cacciature ».

Tra i personaggi è *Tonno Grampone* alias *Uzzacchio*, che si fa passare per eremita, col nome di *Fra Macario*. Gli altri, giovani e vecchi, sono innamorati matti; e tutti, per cotesti loro affari di cuore, ricorrono al romito, ch' è espertissimo consolatore e pacificatore di cuori maschili e femminili. Ci va prima *Liso*; e quegli, udito come, a causa dell' innamorata, sia venuto alle mani con *Cianniello*, gli dice, con aria e tono paterno:

. . . Fraschetta! E bi' che danno
Ch'aje fatto co' ghi' dinto a la taverna?
'N primisse e 'n antemonia,
Parole verbe ed òpere,
Mali penzieri e scànnali,
Ti sei con quello birbo inviluppato.

E dopo quest'ammonizione, che ha in bocca su per giù per tutte le occasioni, con quell'aria da buon cristiano, mette la mano sulla spalla del suo figlioccio spirituale, ed esclama:

Uzzacchio — T'ajutaremo sì, caro fratello.
Càccia sta tabacchera,
Tabaccheammo.
Liso — Piglia.
Uzzacchio — Oh bravo! Chi t'ha dato sta seviglia?
Liso — Lo patrone dell'uorto.
Uzzacchio — Famme grazia
De me ne mette' ccà na pezzecata.

[1] *Sistema melodrammatico* cit., p. 66. Nella prima edizione delle *Vicende*, lo diceva « contrapuntista e sonator di violino eccellente » (v. V, p. 563).

Liso — Devacatello tutto ; e si m'ajute,
Te ne voglio aboscà' na meza libra.
Uzzacchio – T'ajutarò. Costui m'ave obligato.

Quando poi resta solo, ricominciando a gironzolare pel vicinato, va mormorando :

Auzammo lo cannicchio da ccà ttuorno,
Ca sentènnome tutte ste zetelle,
Se làssano, e ccà bèneno e mme vàsano
La mano e lo cordone;
E mme prègano pone
Che l'ascia a mmaretare ; io le mprometto
Mari e monti, e 'ntratanto
Le 'mpastocchio e le 'mbroglio
E lle toso, l'arrappo e te le spoglio.
Lloro se fanno jetteche e pezzente
Pe refostare a mmene, io 'n cuollo a lloro
Mme campo, e quanto tengo metto 'n cuorpo,
E scialo, dormo e 'ngrasso
Ad uso de cornuto volontario.

E alza la voce; e con accento pieno d'unzione, chiede l'elemosina per l'olio alla madonna :

— La carità de ll'uòglio a fra' Macario !
Devote, nce sentite ?
Fegliole, addove site?
Fra' Macario sta ccà; la caretate !
— Non sente nullo ! Fùssevo scannate !

Rita voleva per isposo *Cianniello* ; invece Liso la voleva per sè, e abbiamo visto che s'accattivava la protezione del frate col regalo del tabacco. Ma ora anche la ragazza

regala al romita un ducato d'argento, e anche a lei il santone promette aiuto. La giovinetta, trovandolo così buono, gli dice commossa, baciandogli il cordone :

Uh patre mio, che singhe beneditto !
Rose e sciure che t'èsceno da vocca !

E il buon frataccio solleticato :

Bacia e ribacia a tua sodisfazione.

Come tutte le cose belle di questo mondo, neanche la santocchieria di *Uzzacchio* era costata pochi sacrifici. Ah, ch'egli era stato sempre un sant'omo ! *Ntreana* gli domanda una volta se fosse vero che Liso s'era messo per la via del vizio ; ed egli, crollando la testa, risponde :

Non è isso, e l'aità. Lo ssa sta pelle,
Quanno de gioventute
Chiste guorfe varcava,
Pe no ghi' contraviento
Che dejune faceva,
E che gelizie addosso se metteva !

S'intende ch'egli non presta l'opera sua al primo venuto : per ottenerla, bisogna che gli si riempia l'epa. Non perchè sia un ghiottone, ma perchè la carne in fine ha pure i suoi diritti, e un certo sollievo, di tanto in tanto, è necessario.

Ca tre ghiuorne aggio fatto
De pane ed acqua per mortificarmi ;
Tanto che sto col stomaco lascivo,
E proprio per miracolo so' bivo.

Un boccale di vino e un buon piatto di maccheroni bastano a contentarlo. La donna, che glielo presenta, gli raccomanda che non li faccia raffreddare; ed egli risponde modestamente:

Non importa, divota;
Io con il freddo e il caldo son ausato.

Pure, tra codeste occupazioni che, a buon conto, avevano un tantino del mondano, il sant'omo non dimentica il suo ministero; e tra gl'intrighi che annoda, non trascura di avvertire:

Devote, ve sia a cuore
La cera e no po' d'uoglio a lo romito!

Ma purtroppo le miserie di questo mondo in qualche istante valgono a sopraffare anche quell'anima candida! La sa così lunga il diavolo! *Viola* offre a *Fra Macario* del vino, ed egli ne beve tanto che s'ubbriaca; tra' fumi di quel liquore infernale, esce un pochino del seminato. E si mette a far carezze e moine alla ragazza Rita.

Uzzacchio — . . . 'Rapre sta vocchella,
Ca te voglio cevare.
Rita — Uh lo rossore!
Uzzacchio — Fa l'obbedienza, nenna, ca se more.
Rita — Te', 'mmocca.
Uzzacchio — 'I' che non mùzzeche lo dito.
(E che mussillo tene saporito!).

E dice tante altre cosucce, fa tante altre smorfie a quelle *nennelle*, e conchiude col dire: Venite ad abbracciarmi! L'odono i parenti delle giovanette; ma possono essi sup-

porre che sia un sicofanta quel miracoloso uomo dell'eremitaggio? E specialmente può crederlo la vecchia? Chi sa per essa che fini reconditi si nascondano sotto quelle parvenze d'immoralità!

Al romito, quand' ha ricevuto il beveraggio, non preme più nulla di tutte quelle beghe matrimoniali. Anzi pensa di trar profitto da una veste di monaca, che una bigotta gli avea data per sciogliere un certo suo voto. Va dalla vecchia e le propone di farsi monaca di casa: dovrebbe oramai pensare un poco all'anima sua, e consacrare a Dio se non altro quegli ultimi avanzi di vita! La vecchia divota se ne persuade, e v' acconsente; anzi fa di più, aiuta il frate a far vestir monaco anche Cianniello.

Il vecchio *Maso* rimane miscredente fra tanta santità. Per lui quel Fra Macario puzza d'impostore; e gli viene la malinconia di convincerne anche gli altri. Si traveste da donna, e di sera si mette a una finestra, che dà sulla strada per cui deve passare il romito. Quando lo vede, comincia a fare svenevolezze, a dirgli parole dolci, a dichiarargli che l'ama, e l'invita a salire in casa. Macario vorrebbe e non vorrebbe: «il timor lo ritien, l'amor lo sprona».

O mia deità sovrana,
Io già comincio . . . . (Ve' che fai, Macario!
Questo è il demonio! Va, spirto rubello,
Ti detesta il romito e ti scongiura,
Chè furia sei sotto l'uman figura!).

Maso continua la tentazione; e quel povero Fra Macario finisce col cadere nella trappola. Arrampicandosi su per una vite che giunge fin presso la finestra, entra in camera della creduta se-

duttrice. Non però si conturba molto, quando, invece d' un visetto rubicondo, si vede innanzi un visaccio di vecchio volpone; chè la sua faccia ripiglia tosto la sua usuale durezza cornea. Fanno chiasso, e accorre gente. Maso vorrebbe parlare, e incomincia con certi vocativi troppo appropriati per riuscir graditi a' divoti. I quali gli ricacciano in gola quelle parole con insulti e ceffate. Si esorta invece a parlare il romito; il quale racconta com'egli sia salito lassù per aver udito le grida di *Viola*, su cui quel vecchio voleva porre le mani violente. Era salito per difendere l'innocenza: ecco perchè quel vecchio gliene voleva male! Tutti allora dànno addosso a Maso, e supplicano il romito a perdonare quella linguaccia di casa del diavolo.

Siamo all' ultima scena. Fra Macario persuade a farsi monaca anche la ragazza Viola:

Viola — A primma botta, patre, m'aje fermata!
Fra Macario — Non è Macario, è il ciel che ti ha toccata!

E lasciano il mondo, alla vista di tante conversioni, anche Rita e Liso. Solo reprobo rimane Maso; che, quando vede andare appresso al furfante tutte quelle donne, mormora fra' denti:

Ca lo lupo le ppècore se magna!

Ma il povero vecchio — come il poeta — era troppo solitario per poterla durare da incredulo fra tanta superstizione. E poi non ne aveva anch'egli succhiato col latte una buona dose? E quando quelle donne gli minacciano le fiamme dell'inferno, perchè dava egli troppo retta alle malignazioni e insinuazioni sataniche, gli si vela a poco a poco quel barlume di bonsenso, e cede, e si fa anch'egli romito!

Allora sì che son tutti felici! Meno il poeta, che, fra le quinte, si consuma con la sua rabbia. I nuovi conversi fanno i loro complimenti al convertito Maso:

Rita — Mo' sì ca fenarraj meglio sta vita!
Cianniello—Non c è cchiù gusto d'essere rumito.
Liso — Campare int'a li guaje è na pazzia!

E termina la commedia col coro:

Pe lo cielo si vedimmo
Tanto bene e grelleammo,
Grazie a isso via rennimmo.

Cotesta è ben altra satira di quella voluta scorgere nelle opere del Lorenzi dal buon Settembrini. Qui è evidente, forse troppo evidente, la santa acrimonia d'uno che si vede passare ogni giorno sott'occhi scene fastidiose di credulità scempiata e di cialtroneria. Vedi il poeta, inasprito, gettarsi su quella razza di furfanti, e stracciarne co' denti la tunica [1]. Ma la

---

[1] Non vogliamo, certo, dar vanto di grande novità al Trinchera. Ma il *Tartufe* stesso fu imitato in parte dallo *Ipocrito* dell'Aretino; e dal *Tartufe* poi tradusse quasi il Giglio il suo *Don Pirlone*. In un'altra commedia dell'Aretino, nella *Talanta*, vien così descritto il tipo di un ipocrito, per dir così, aristocratico: « Ecco l'Ipocrito: torce il collo, abbassa il guardo, ingialla il volto, sputa in fazzoletto, mastica salmi, ed incrocicchia mani, se ne va serrato ne' suoi stracci, nè si curando che i pescivendoli, i beccaj, gli osti, i pizzicagnoli ed altri simili gli vadino incontra, lo festeggino, lo invitino e lo intertengano, entra per tutte le case dei grandi, e ristringendosi ne le spalle de la carità, è sempre a l'orecchie di questo e di quello, dicendogli: la tale madre poverina è contenta di darvi la figliuola in carità, ed io in carità l'ho persuasa a farlo tosto, conciossiachè è meglio, che ella provi la carità d'un par vostro, che mendicare il vitto sotto la discrezione altrui; e perchè non si manchi di carità al prossimo, lo ruffiana *visibilium et invisibilium* ». Atto II, sc. 5.

sua non è vera commedia: è piuttosto un monologo, la rappresentazione d' un tipo colto nella vita. A me pare come se il Trinchera, sapendo di commettere un' imprudenza, si sia affrettato a tratteggiare la figura che solo gl' importava, e non abbia badato al contorno. L'argomento lo commuove alla rabbia, non al riso; ed è già molto se è riuscito a non declamare. Anzi ha fatto di meglio: s' è contenuto tanto, da non far quasi intravedere di tra le scene il viso accigliato del poeta.

La chiusa,—mi diceva il professor Tari, a cui io leggevo via via le pagine di questa mia storia,—la chiusa è sbagliata; io drammaturgo, avrei chiusa la commedia con una scarica di solennissime legnate sulle spalle di quel cialtrone.—Difatto, ai nostri tempi sarebbe questa la catastrofe più logica e più gradita. Ma da quelli del Trinchera a' nostri son corsi assai più di cent'anni, fecondi di rivoluzioni politiche e morali: s' era intorno al 1750, e non dieci anni dopo il 1870! *Maso*, tra i personaggi della commedia, è l' unico spregiudicato, ma quando s' accorge ch' è proprio lui l' eccezione, s'affretta a convincersi che gli altri abbiano ragione ed egli torto. Anche questo carattere è purtroppo colto dal vero. Quanti non saranno stati come lui! Caro professor Tari, sarebbero state un anacronismo quelle legnate allora! [1]

---

[1] Al Trinchera è anche attribuito un intermezzo in due atti, col titolo di *Fra Donato*, rappresentato con musica di Antonio Sacchini, allora primo maestrino del Conservatorio della Madonna di Loreto, nel 1756, dagli stessi alunni, tra cui era Domenico Cimarosa. Esso fu poi rappresentato su diversi teatri di Napoli e delle provincie, e ripetuto nello stesso Conservatorio, e in case private della città. Cfr. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli*, volume II, p. 359; e vol, IV, p. 514-5.

Ma, povero Trinchera!, non gli giovò molto l'avere risparmiato le spalle di Fra Macario. Per questa commedia venne perseguitato dalla Giustizia. Si dice che per mettersi al sicuro da essa, ei si rifugiasse nella chiesa del Carmine; ma che preso, fosse chiuso in carcere. Forse ei fu d'umor nero; certo non ebbe animo di sopravvivere alla sua sciagura, e di sua mano s'uccise, scannandosi coi cocci d' un piatto [1]. Su un esemplare della commedia, che ora è depositato alla biblioteca della *Società Storica Napoletana*, è annotato a mano: « L'autore di quest'opera, essendo « stato carcerato, intimorito per le minacce fatteli dallo scri- « vano fiscale Not. Antonio di Sauro, con una crasta di « piatto si aperse il ventre; ed essendosi confessato, dopo « sei hore morì, il dì 10 febbraio 1755, nelle carceri del « Ponte di Tappia » [2].

Pover uomo,

Ingiusto fece sè contra sè giusto!

Volle sollevare la spensierata commedia buffa a commedia aristofanesca; e non gli mancò l'animo, bensì l'ingegno e la vivacità comica. Come artista, fu inferiore al Federico; ma possedette in discreta dose la dote che a colui mancò, di sapere cioè fedelmente ritrarre dalla vita i tipi più caratteristici. I suoi notai, i suoi *paglietti*, i suoi secretisti, i suoi maestri di cappella, il suo frataccio zoccolante hanno una impronta originale; son tipi schiettamente

---

[1] NAPOLI-SIGNORELLI, *Vicende della cultura*; VI, 316, 317, 323.

[2] B. CROCE, *La morte del commediografo P. Trinchera*; nel *Giornale Storico della lett. ital.*, v. XXXII, p. 265-66.

napoletani. A noi par quasi di riconoscerli. Li sentiamo cicalare, borbottare quel *latinorum* curialesco e ciarlatanesco, in mezzo a un crocchio di contadini a bocca aperta. Ci rivive innanzi una particella di quella Napoli di allora, e propriamente della Napoli suburbana, con la sua credulità bonaria e le sue furberie, col suo brio e le sue superstizioni e le sue festicciuole domestiche. « Lo stile mio », diceva il poeta medesimo, « è de scrivere 'ncoppa a lo naturale, e no de spoglià' commedie antiche e de i' revotanno romanze. Aggio tessuta na cosella leggia leggia, no fatto comme potesse soccedere a la casa toia. Chesto sì, ca li carattere pe chello che accommènzano pe chello fenèsceno; e chi cammina, non stace a ditte d'àute, credènnose ca non tene piede; e chi parla, non crede che la lengua le sia caduta 'ncanna; e chi non sa leggere, non more dottore » [1]. Il Napoli-Signorelli disse di lui, con ragione, che « valea nel copiare gli evenimenti veri, e scarseggiava d'immaginazione, non di ardire, per satireggiare senza ribrezzo. Molto infelicemente componea le parti toscane, e solea spesso implorare il soccorso dell'altrui penna; ma nel nostro dialetto pungeva con vivacità, nè mancava di grazia nè di lepidezza aristofanesca » [2].

Pietro Trinchera scrisse altresì, come ho detto dianzi, qualche commedia in prosa. *La Gnoccolara o vero li 'nnammurate scorcogliate* è del 1733 [3]. In essa, dice il Signo-

[1] Prefazione al *Finto cieco*.

[2] *Vicende della cultura*; 1ª ediz., vol V, p. 551-2.

[3] *La Gnoccolara o vero li 'nnammurate scorcogliate, commedia de* PIETRO TRINCHERA; *addedecata a Sua Autezza lo segnore prèncepe de la Roccella Jennaro Maria Carrafa* (13 linee di titoli). A Nnapole, lo MDCCXXXIII,

relli, egli « fa una copia viva di una bellezza plebea, che era la Circe della sua contrada. Il poeta, come si susurrò, pelato con altri da quella scaltra femminuccia, si vendicò con tale graziosa favola, che piacque impressa e rappresentata ». — *Graziella*, la *gnoccolara* (la venditrice di gnocchi e di vezzi), una bella e giovane popolana abbandonata dal marito, è corteggiata da una turba di ammiratori. Tra essi si confonde anche il marito geloso, travestito. Graziella piglia doni da tutti, e tiene tutti a bada, senza conceder nulla a nessuno. È una Penelope di maniche un po' larghe; e Ulisse si convince che la sua gelosia è fuor di posto, si rivela, e riprendono a vivere insieme. Le canta:

Bellezza mia e cara,
Viva la Gnoccolara,
Che t' have scorcogliate
Tutti sti poverielle 'nnammurate!

Nel *Notà' Pettolone* il Trinchera « dipinse gaiamente certo notaio, che vivea, dicesi, quando si rappresentò questa favola » [1]. La commedia fu stampata nel 1738, e dedicata a donna Elena Sparano. — Un ragazzo, *Astùzea*, va vendendo storie e canzoni, e porta imbasciate agl' innamorati. Dice (a. I, sc. 8):

Novemìlia noveciento novantanove malizie de le fèmmene!
Avimmo la *Storia de chille che se pigliano li penziere*

a la stamparia de Jennaro Muzio, co llecienzeja de li soperiure. — La data della dedica è « *li 8 marzo de lu 1733* ». Precedono alcuni versi dell'autore alla commedia: « *Lo patre a la figlia* ».

[1] NAPOLI-SIGNORELLI, *Vicende della cultura*, VI, 317; e *Storia critica dei teatri*, vol. X, parte II, p. 17.

dell'aute. Avimmo la *Storia de le mmale lengue.* Avimmo no lazzo de capisciola co tutto lo spùngolo...

E c'è inoltre uno « scarparo », *Mast'Alesio,* che fa anche il « sanzaro de matremòneo » ; e il solito Notaio, sciocco, con le sue formole e i suoi spropositi di latino, che è il protagonista della commedia. Il ragazzo gli canta da ultimo questa canzone:

Lo si Notaro ardeva comm' a ssivo
Pe sse ddoje belle giovane, e squagliava;
Lo core sujo teneva comm'a ccrivo,
E nnotte e ghiuorno sempe sosperava;
Quanno credeva po' toccà' a lo bbivo,
E mmettere l'anguento addò abbrosciava,
Nc'è restato lo misero corrivo,
E Ssalierno ha perduto co la Cava.
E bbà!
Si Notaro, si vuo' mogliere,
Co na vecchia te può acconcià';
Ca le femmene tennerelle
Carne tosta non ponno magnà';
Chesto 'mpàrate, si Notà'!

E il Trinchera compose ancora una terza commedia, il cui manoscritto è posseduto dalla *Società Napoletana di Storia patria,* forse autografo; e non pare che sia stato mai stampato. Ha per titolo: *La mònaca fàuza, o la forza de lo sango, commesechiamma de Terentio Chirrap, fatta a marzo 1726.* In una prefazione, l'autore dichiara d'averla scritta « pe fàrete accanoscere ca ste diavole de be« zoche, che banno casareanno, songo tanta ruffiane, sca« pizzacuolle, 'ntressere, mmalore, ca se ne tràseno co no

« *Deo gratias*, e po', si le povere femmene non fossero « comm' a Penelope, non mancarriano lloro, mòneche fàu« ze, de farele retornare comm'a Lucrezia; ca àuto non « sanno fare che fa' trovà' dinto Foggia no povero marito... « Ora tu mo sàccele canoscere bone ste mòneche fàuze, « e si mme vuo' fa' no piacere, chesto che t'aggio scritto « dillo a quarche ammico tujo, azzò chillo lo decesse a « quarch' aoto ammico sujo, e se n'anghiesse Napole de « canoscere ste mmardette mòneche! ».

Codesta beghina, un'anticipazione del *Fra Macario,* è venuta a Napoli da Lucca, e vi si fa chiamare *Sora Fesina.* Entra in una famigliuola, dov'è una giovane moglie, *Cianna;* e le porta i messaggi di uno spasimante. Acquista credito, fingendo visioni e miracoli; e fa mandar via un servitore, che sospetta di lei. Ma questi riesce a vendicarsi, e a smascherarla. La Monaca è costretta a raccontare da ultimo la sua vita, che non è molto edificante. Confessa:

Fesina — In Lucca, dalli sei anni sino alli dodeci, menai una vita tutta spensierata, rubando, biastemando, facendo la mezzana all'amanti, e similmente mi pigliava alcune dilettazioni, se non di carne ma di una cosa simile.

Orazio — Mmalora! Tu sì la monaca santa?

. . . . . .

Fes. — Dalli dodeci sino alli ventiquattro, per dirlo in una parola, mi diedi tutta alla libidine.

Or. — Mmalora! Tu sì la monaca santa?

. . . . . .

Fes. — L'anno ventiquattro, per avere ammorbata mezza la città di Lucca, mi diedero lo sfratto... Dal primo anno che venni a Napoli sino all'anno passato, che mi ri-

trovo in casa del signor Orazio, ho commesso questi altri scrupolini perdonabili.

Or. — Piccole scrupoline! Tu sì dannata!

Fes. — Nel fundaco di Porto, condussi una povera zitella a perdere l'onore con un amante lascivo, che presentemente sta piangendo la sua vita con un figliuolo e senza sposo; due sorelle, abitanti all'Aria Francesca, per me son ritornate due donne pubbliche; ho portati molti amanti da donne, a compiacere chi aveva il marito geloso: del resto, il Borgo dell'Oreto, la Conciarìa, il Lavinaro, Porta Capuana, il Borgo di Chiaja, e buona parte di Napoli, l'ho ridotta peggior di quel luogo detto la Dochesca.

Or. — Mmalora! Tu sì la monaca santa! [1]

Il Trinchera medesimo fu uno degli scrittori più in moda dei *cartelli*, per le *quadriglie* carnevalesche. A Napoli, sotto il governo vicereale, s'usava di fare, in tempo di carnevale, degli altissimi carri, tirati da più dozzine di paia di buoi, e carichi di frutta, salami e altro ben di Dio. Eran seguiti da *quadriglie*, composte dai vari mestieri, che cantavano o recitavano i *cartelli*, una specie di canti carnascialeschi, « tra' quali sovente », dice il Napoli-Signorelli,

[1] Cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli*; Napoli, Pierro, 1891; p. 274-79. A proposito della *Mònaca fàuza*, il Croce annota: « Queste monache false erano allora un elemento della società napoletana. Le famiglie del volgo, e anche del ceto medio, solevano avere in casa una terziaria francescana, alcantarina o cappuccina, frequentata continuamente da frati e preti. Poco tempo dopo, queste pinzocchere e il giudizio del Trinchera prendevano una figura storica nella famosa Isabella Milone! ». E rimanda a S. DE RENZI, *Napoli nell'anno 1764*; Napoli, 1868, p. 272-80.

« ne sono usciti alcuni conditi di tutta la piacevolezza del patrio sale, composti da diversi verseggiatori, e singolarmente da Pietro Trinchera » [1].

III. — Antonio Palomba.

Nacque a Torre del Greco, e fu egli pure notaio. Nel 1749 era concertatore del teatro della Pace. Non so perchè ei si dovesse allontanare da Napoli; e ritornatovi qualche tempo dopo, vi morì nella epidemia del 1764 [2].

È uno degli scrittori più fecondi di libretti; e di essi alcuni pubblicò col suo nome, altri con quello di altri, e parecchi anonimi. Tuttavia è forse esagerata l'affermazione del Napoli-Signorelli, ch'egli ne abbia tirati giù « più centinaia ». Ecco quelli che io conosco:

L'errore amoroso, al teatro Nuovo, nella primavera del 1737, con musica di Niccolò Jommelli.

Il Marchese Sgrana, al Nuovo, nella primavera del 1738, con musica di Pietro Auletta.

I travestimenti amorosi, nel giardino di Corte, il 10, 17, e 31 luglio 1740; e poi al Nuovo, nell'autunno del 1740, con musica di Davide Perez.

L'Origille, al Nuovo, nell'inverno del 1740, con musica di Antonio Palella.

[1] NAPOLI-SIGNORELLI, *Vicende della cultura*, v. VI, p. 313.

[2] NAPOLI-SIGNORELLI, *Vicende della cultura*, v. VI, p. 323; e *Storia critica dei teatri*, v. X, p. 122. Vedi anche PIETRO TRINCHERA, nella prefazione al *Tutore 'nnammurato*.

La Violante, al teatro dei Fiorentini, nel carnevale del 1741, con musica di Nicola Logroscino.

Le due zingari simili, al Nuovo, nel 1742, con musica di Girolamo Abos.

Il chimico, al Nuovo, nell'inverno del 1742, con musica di Antonio Palella.

Li despiette d'ammore, rappresentata al teatro della Pace, nella primavera del 1744, con musica di Pietro Gomez. Ripetuta allo stesso teatro nel carnevale del 1748, con la musica del Logroscino nel 1° e nel 2° atto, e con quella del Calandro nel 3° e nella sinfonia.

L'amore ingegnoso, ai Fiorentini, l'autunno del 1745, con musica di Vincenzo Ciampi.

La Faustina, ai Fiorentini, nel carnevale del 1747, con musica di Geronimo Cordella.

Il Barone di Vignalunga, al Nuovo, nel 1747, con musica di Gaetano Latilla.

La Costanza, al Nuovo, nel 1747, con musica di Nicola Logroscino.

La mogliera traduta, alla Pace, nella primavera del 1747, con musica di Nicola Calandro.

Lo chiacchiarone, alla Pace, nell'inverno del 1748, con musica di Pietro Gomez.

L'amore in maschera, ai Fiorentini, nel carnevale del 1748, con musica di Niccolò Jommelli.

La villana nobile, ai Fiorentini, nella primavera del 1748, con musica di M. Aug. Valentini.

La serva bacchettona, ai Fiorentini, nella primavera del 1749, con musica di Gioacchino Cocchi.

La Celia, ai Fiorentini, nell'autunno del 1749, con musica di Gaetano Latilla.

Monsieur Petitone, al Nuovo, l' autunno del 1749, con musica di Antonio Corbisiero.

La Gismonda, ai Fiorentini, nella primavera del 1750, con musica di Gioacchino Cocchi.

La maestra, ai Fiorentini, nel carnevale del 1751, con musica di Gioacchino Cocchi, Gaetano Latilla e Girolamo Cordella [1].

Amore figlio del piacere, al Nuovo, nel 1751, con musica di Nicola Logroscino e Giuseppe Ventura.

La Griselda, ai Fiorentini, nell' autunno del 1752, con musica di Nicola Logroscino.

Olindo, ai Fiorentini, nel carnevale del 1753, con musica di Nicolò Conti e Matteo Capranica.

Il finto turco, ai Fiorentini, nell' inverno del 1753, con musica di Gioacchino Cocchi.

Le donne dispettose, ai Fiorentini, nell'autunno del 1754, con musica di Nicola Piccinni.

La commediante, racconciata da Domenico Macchia, e rappresentata ai Fiorentini, nel carnevale del 1754, con musica di Nicola Conforto [2].

Il gioco de' matti, al Nuovo, l'estate del 1754, con musica di Gaetano Latilla.

La Rosmonda, al Nuovo, nel carnevale del 1755, con musica del Logroscino, del Traetta, del Gomez e di Carlo Cecere.

---

[1] Il libretto è anonimo. Al Palomba l'attribuisce il Napoli-Signorelli, *Vicende della cultura*, 1786, v. V, p. 564.

[2] Il libretto è anonimo. Al Palomba l'attribuisce il Napoli-Signorelli (ib., p. 565), qualificandolo per « opera infelice ». Certamente fu composto avanti il 1754, poichè si sa che, già prima che dal Conforto, era stato musicato dal maestro Sciroli. Cfr. lo stesso NAPOLI-SIGNORELLI, *Sistema melodrammatico*, p. 67.

Il finto pastorello, al Nuovo, l'estate del 1755, con musica di Gregorio Sciroli. Ripetuta allo stesso teatro, nella primavera del 1759, con musica di Vincenzo Orgitano.

La fante furba, al Nuovo, nel 1756, con musica di Tommaso Traetta [1].

Il curioso del suo proprio danno, al Nuovo, nel carnevale del 1758, con musica di Nicola Piccinni [2].

Il curioso imprudente, ai Fiorentini, nel 1761, con musica di Nicola Piccinni e Antonio Sacchini.

La donna di tutti i caratteri, ai Fiorentini, nell' autunno del 1762, con musica di Pietro Guglielmi.

La pupilla, ai Fiorentini, nel carnevale del 1763, con musica di Giuseppe d'Avossa.

La donna vana, ai Fiorentini, nel 1764, con musica di Nicola Piccinni.

La giocatrice bizzarra, al Nuovo, nella primavera del 1764, con musica di Gaspare Gabellone e Giacomo Insanguine.

---

[1] « Da un'opera mal accozzata e mal riuscita, *La fante furba* di Antonio Palomba, posta in musica da Nicola Logroscino (?), fu incaricato un autore anonimo di formarne un'altra con nuovo viluppo, nuova poesia e nuova musica, conservando però della prima soltanto due bellissimi pezzi di musica del lodato compositore, cioè l'aria della Fante, ed un terzetto, che la prima volta avea servito di finale di atto. La nuova composizione s' intitolò *La furba burlata*, nella quale si tentò in Napoli la prima volta la novità de' finali lunghi e con variazioni di tempi, di metri e di motivi, a somiglianza di quelli che correvano per la Lombardia. L'eccellente Piccinni si provò ad eseguirli, e riescì mirabilmente tanto nel primo, quanto nel secondo ». NAPOLI-SIGNORELLI, *Sistema melodrammatico*, p. 65.

[2] È anonimo. Al Palomba l'attribuisce il NAPOLI-SIGNORELLI, *Vicende della cultura*, v. V, p. 564. Il FLORIMO, *La Scuola musicale di Napoli*, v. II, p. 259, dice che quest'opera fu prima rappresentata ai Fiorentini nel 1755, e poi riprodotta nel 1758 e nel 1767.

Le quattro malmaritate, al Nuovo, nel carnevale del 1766, con musica di Giacomo Insanguine [1].

Il Napoli-Signorelli attribuisce ancora al Palomba un *Carlo*; — *Le magie*, che potrebb'essere la farsetta *Le magie di Merlino e Zoroastro*, messa dopo i due atti delle *Stravaganze del conte*, di Pasquale Mililotti, rappresentati, con musica del Cimarosa, ai Fiorentini, nel carnevale del 1772; — *Bernardone e Carmosina*, che potrebb'essere il libretto stesso della *Giannina e Bernardone*, musicato dal Cimarosa, e rappresentato a Vienna nel 1785, e nello stesso anno ripetuto al teatro Nuovo di Napoli; — *Lo sposo di tre e marito di nessuna*, con musica del Guglielmi; — e *L' incostante finta matta*, che potrebb'essere lo stesso intermezzo *L'incostante*, musicato dal Piccinni [2].

Il Palomba è, più che altro, uno scribacchino: le sue commedie sono incolori, sconclusionate, inverosimili, tutte artificio. Sarebbe superfluo fermarsi su ciascuna di esse partitamente: basterà che se ne dia un'idea generica.

In uno dei suoi primi libretti, *L'errore amoroso*, il *capitano Valerio* è innamorato della contadina *Fiammetta*, *Mario* di *Irene*, e *Lelio* di *Olimpia*. Mario tenta di fuggire con la bella, ma son sorpresi dagli sgherri di Lelio, e ne nasce un tafferuglio. Accorrono tutti, e nel buio, quietate un po' le cose, Valerio, scambiando Irene per Fiammetta, la manda a casa in compagnia d'uno sgherro, e Mario fa lo stesso con Fiammetta. Di qui gelosie e inimicizie, attizzate da un *caporà*

---

[1] Anonima. Attribuita al Palomba dal NAPOLI-SIGNORELLI, *Vicende della cultura*, v. V, p. 568.

[2] Cfr. FLORIMO, *La Scuola musicale di Napoli*, v. II, p. 260.

Ciccio, che aspira all'amore di Fiammetta. E duelli, travestimenti....: non vi manca nulla!

Il *Marchese Sgrana*, nella commedia omonima, è un ciabattino napoletano imbroglione. Finge d'innamorarsi della modista *Cecchina*, e le truffa danari e cuffie. Si presenta, insieme con un collega, in abito di cavaliere, all'orefice *Giampersio*; si fanno mostrare i più splendidi gioielli, e mentre il finto cavaliere fa inchini e cerimonie all' orefice, il Marchese svicola con la merce preziosa. Ma Giampersio ricorre alla giustizia, e i gendarmi vengono per imprigionare il ladro. Il Marchese, con viso risoluto, lo additâ nella persona dell'orefice; e lo fa legare e condurre in carcere, nonostante i lamenti e le proteste del pover' uomo. Quando l'inganno è scoperto, Sgrana trova a proposito un mallevadore tra i personaggi seri della commedia; i quali frattanto sono venuti imbastendo i loro amorucci bislacchi.

Il chimico ha per protagonista un personaggio simile al secretista del Trinchera; ma per la fretta dell' improvvisazione, esso non offre nessun lato caratteristico. Quel protagonista diventa una figura molto secondaria, offuscata dagli eroi e dai loro viluppi amorosi, più o meno arcadici o assurdi. Tra gli altri vi trovan posto fin due pastorelli, *Aminta* e *Nice*, e anche una banda di masnadieri.

Lo chiacchiarone è un capitano di vascello, che vuol parlare sempre lui. — *Monsieur Petitone* è un cicisbeo, che è stato in Francia, un tempo; e che ora, per cicisbeare intorno a una signora napoletana, crea un mondo d' intrighi più o meno sciocchi, con travestimenti ancora più sciocchi. —E nella *Donna di tutti i caratteri* ha parte un notaio, impastato di *eccetera*, il quale canta alla sua bella delle ariette come questa:

Bella, tu sei per me
Un istromento liquido,
Che stiso in cartapecora,
Via ritus Magnae Curiae,
M'ha liquidato il cor.

Dotato d'una facile vena comica, il Palomba, senza troppo preoccuparsi dell'intreccio e del disegno, improvvisava allegramente i suoi libretti, nè forse li rileggeva dopo averli tirati giù. Quando l' immaginazione non gli sorrideva, pigliava il soggetto a imprestito altrove; come l'*Origille* dall'Ariosto e la *Griselda* dal Boccaccio [1]. Le sue commedie sono un ammasso di scene staccate, e non raramente insipide, flosce, bislacche. Il Palomba insomma non ha nessuna importanza nella storia del teatro buffo napoletano. È « fantastico e strano », come lo definì il Settembrini; il quale ne toscanizzò curiosamente il cognome in un « Colomba »!

Pure, al Palomba sorrise un lodatore sperticato: Vincenzo Maria Cimaglia, cavaliere e commediografo; il quale nientemeno lo proclamò « uno dei più armonici, graziosi e fecondi poeti della nostra patria ». E biasimò Napoli perchè non serbasse « maggior gratitudine per notar Palomma *(sic)*, delle opere di cui dovea farsi a pubbliche spese una collezione »! A parer suo, l'opera del Palomba fu salutare alla società napoletana contemporanea. « E difatti », egli esclama, « il nostro commendabile notar Palomma non ha egli solo tolti co' suoi frizzi dalle unioni sociali e famigliari

[1] Tuttavia è un' esagerazione quella del Napoli-Signorelli, cioè che egli « trasportò sul teatro *tutte* le novelle del Boccaccio! ». *Vicende della cultura*, 1ª ed., v. V, p. 564.

gl'incomodi Abati, molti de' quali mantenevano sossopra le famiglie? Non ha posto un freno alla pubblica impudenza, che v'era qui ne' venali mariti, rendendoli, se non più morali ed onesti, almeno più cauti e silenziosi? Non ha egli finalmente, tra tanti altri abusi, corretto quasi intieramente lo scandalo de' nostri attempati celibi, nel vanto, che pubblicamente si davano, per l'acquisto delle loro sudice amiche o drude in qualità di serve? È da sentirsi come graziosamente lo critica, mentre da un vecchio, che se n' era provvisto, fa lodare il comodo di averla ad un altro più saggio, che l'aborriva:

— Pìgliala, amico mio, crìdeme a me,
Ca na bona vajassa fa pe te....
Te càuza, te veste, te tene pulito,
Te fa saporito — nu bello murzillo,
Che 'nsì a lu detillo — te face allìccà'!
Amico, si stare vuo' 'nfesta e allegrìa,
Na bona vajassa s'abbusca ussurìa;
Ca po' vedarraje che guste, che spasse
Le bone vajasse — te fanno provà' [1].

Che si venga poi a negare la serietà morale all' Opera buffa!

Il Napoli-Signorelli, anch'egli lodatore del Palomba ma assai più moderato, dice che la fortuna delle commedie palombiane fu fatta dal valoroso buffo napoletano Antonio Catalano; « il quale, benchè sommamente idoneo per la

[1] CIMAGLIA, *Saggi teatrali analitici*; 2ª ed., Napoli, 1817, presso Angelo Coda; p. 380 ss. — Non erano minori le lodi nella 1ª ed., in tre volumi, 1810-1812.

sua grazia nativa a rappresentare con verità ogni carattere ben dipinto, pure, per alcune buffonerie stravaganti, perdonategli dal pubblico, anzi accreditate coll'applauso, divenne un pulcinella musicale. « I delirj della poesia del Palomba », continua il Napoli-Signorelli, « trovarono una specie di discolpa nel riso che eccitava il Catalano; ed a prova, in seguito, si abbandonarono alle stranezze il poeta e l' autore. E che ne avvenne? Il pubblico si avvezzò alla più triviale scurrilità, di modo che quando si vollero replicare alcuni drammi del Federico, parvero smorti e languidi; e gl'ingegni, che non si sentivano inclinati alle grossolane buffonerie, sdegnarono di esercitarsi in un genere abbandonato alle mostruosità » [1].

[1] *Vicende della cultura*, 1ª ediz., v. V, p. 564-5.

I MUSICISTI DELL'OPERA BUFFA.

DOMENICO CIMAROSA.

Da un dipinto ch'è in Aversa, patria del Cimarosa.

Capitolo Settimo.

TERZO PERIODO DELL'OPERA BUFFA.

(1750-1800).

CAPITOLO SETTIMO.

TERZO PERIODO DELL'OPERA BUFFA.

(1750-1800).

Domenico Cimarosa e Giovanni Paisiello — Francesco Cerlone — Cenni biografici — Il suo valore comico — *L'osteria di Marechiaro* e le altre sue opere buffe — Giambattista Lorenzi — Filodrammatici napoletani della seconda metà del Settecento — Cenni biografici del Lorenzi — *Fra' due litiganti il terzo gode*, ed altre sue opere buffe — Due *Idoli cinesi* — *Il divertimento de' Numi* — *La luna abitata* — Altre commedie — *La fuga* — *La modista raggiratrice* e *La villana nobile* di A. Palomba — *La pietra simpatica* — Il preteso aristofanismo — Reminiscenze metastasiane — *Socrate immaginario*.

Il terzo periodo dell'Opera buffa fu il più brillante, ma fu anche, per così dire, l'ultimo raggio luminoso della nostra arte musicale indigena. Vi fiorirono, poeti, Francesco Cerlone e Giambattista Lorenzi, e con essi Sa-

verio Zini, Giuseppe Palomba, Pasquale e Giuseppe Millotti; maestri, il Guglielmi, l'Insanguine, il Fioravanti, Giovanni Paisiello e Domenico Cimarosa; cantanti, Giuseppe e Antonio Casaccia, Antonio Catalano, Gennaro Luzio, Marianna Monti e Celeste Coltellini. E i due capolavori, che sono pure tra le più geniali produzioni del Parnaso italiano del secolo decimottavo, furono il *Socrate immaginario* e il *Matrimonio segreto*.

Domenico Cimarosa fu il più insigne artista dell' opera comica napoletana. Non ha rivali per la vivacità e la fluidità dello stile, per la varietà, l'abbondanza e la freschezza delle idee. Il comico del *Matrimonio segreto* è temperato dalla grazia e dal sentimento; è una schietta rappresentazione delle gioie senza malizia, delle passioni senza rimorso, che si godono nel seno d' una famiglia di onesti borghesi. C' è in tutto un tal quale sapore idillico, delizioso. L'orchestra, senza avere la pienezza e la varietà di quella di Mozart, è forse la più perfetta che esista nel genere buffo: chiara, nutrita, scoppiettante di spirito e di brio. Il riso del Cimarosa è la manifestazione radiosa d' un carattere felice e d'un buonumore sereno e franco. E il *Matrimonio*, al dire dello Scudo, è lo squisito prodotto d'un momento artistico supremo, il grido di gioia di un'ora felice, vissuta in un mondo che non si rivedrà più [1]. Non è così il riso del Rossini: raffinato, pieno di malizia e di causticità.

Giovanni Paisiello, che pure aveva cominciato la sua carriera artistica prima del Cimarosa, gli sopravvisse, e as-

[1] P. SCUDO, *Critique et littérature musicales*; Paris, Hachette, 1856; 3ª ediz., p. 98 a 106.

sistette al completo sfasciarsi dell' opera buffa napoletana. Egli non ha la freschezza, l'eleganza, il brio, la vivacità del Cimarosa, nè il giocondo buonumore. Anche nelle scene più comiche del suo *Barbiere di Siviglia*, del *Re Teodoro* e del *Socrate immaginario*, il suo riso è velato come da una nube di malinconia. Una melopea tenera, soave, costituisce la sua caratteristica fra' maestri napoletani del secolo passato. La sua armonia e la sua maniera d'istrumentare, sono bensì corrette, ma povere, interamente diverse da quelle, dotte e profonde, del Jommelli e del Traetta, e da quelle scintillanti del Cimarosa. E l'opera, che rivela meglio l'indole e il valore dell'artista, è la *Nina pazza per amore*: un malinconico idillio! [1]

L'Opera buffa napoletana tramonta col secolo che la vide nascere. Chè se dopo il *Matrimonio segreto*, nel secolo seguente, vennero *Il barbiere di Siviglia* rossiniano e *L'elisir d'amore* del Donizetti, non è per questo men vero che quello sia l' estrema produzione dell' Opera buffa propriamente napoletana. Nel *Barbiere* e nell'*Elisir* si sente l'alito di nuovi tempi: scompare il riso bonaccione, e ne piglia il posto un sorriso fine e sarcastico, che ha un non so che di febbrile. Al giocondo sorriso goldoniano succede il sarcasmo del Beaumarchais. Caratteristica nell' *Elisir* è l' aria *Una furtiva lagrima*: bella stonatura romantica in un' opera comica. L'hanno considerata quasi una rappezzatura; ma è invece la lagrima furtiva, che spunta sugli occhi del maestro

[1] Cfr. M. SCHERILLO. *Vincenzo Bellini, note aneddotiche e critiche*; Ancona, Morelli, 1882, p. 132; e P. SCUDO, *Celeste Coltellini et Paesiello*, in *L'art ancien et l'art moderne*; Paris, Garnier, 1854.

di Bergamo, a interrompere un riso che non gli proviene dal cuore [1].

I.—Francesco Cerlone.

Quando dalla regia Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli fu bandito il tema pel concorso 1879-80, io attendevo a studiare il teatro cerloniano, anche per consiglio del professor Tari. Il soggetto m'era simpatico, perchè le commedie del Cerlone erano di quei libri che più m'eran piaciuti all'età di quattordici anni; e se il Tari mi spinse a quel lavoro, fu appunto per la grata ricordanza che anch'egli serbava della sua lettura giovanile. Una monografia sul Cerlone egli l'aveva vagheggiata sempre; ed era stato lui a suggerire al Settembrini di esprimere, in una nota al terzo volume delle *Lezioni di letteratura italiana*, il desiderio che a quel poeta « ingiustamente dimenticato » fosse da qualche giovane studioso consacrata « una monografia ». E anche due parole del caro e venerando Emmanuele Rocco, che, come si sa, è uno dei più eruditi in fatto di

[1] Il soggetto dell'*Elisir d'Amore* fu derivato dal *Le philtre* che Scribe aveva scritto pel maestro Auber. Il Donizetti e il poeta Felice Romani s'erano impegnati di dar quell'opera al teatro della Cannobiana nella primavera del 1832. Il maestro pretese che il poeta adattasse i versi a una sua romanza da camera, già composta qualche mese prima; ma il Romani recalcitrava, perchè l'aria era troppo patetica e quindi fuori di posto. Pure, dovette cedere, e scrisse la romanza *Una furtiva lagrima*. Qualcosa di simile avvenne per la barcarola a due voci *Io son ricco e tu sei bella*: le parole furono adattate al motivo che il maestro aveva già prima improvvisato sulla famosa canzonetta del Porta: *Barborin, speranza dora, Car amor, bel bacioccocu*.

cose nostrane, m'avevano invogliato; perchè egli, nominando a caso il Cerlone, lo dice « a torto dimenticato » [1]. Coll'andare avanti però nel lavoro, m'accorsi che pel Cerlone una monografia sarebbe stata un po' troppo; sono contentissimo quindi di poterne parlare qui, in un capitolo di questa mia *Storia letteraria dell'opera buffa napoletana*.

In un *Almanacco comico-serio* del 1865, intitolato *Il Galiani*, scrisse poche paginette sul Cerlone il romanziere Carlo Tito Dalbono [2]; ma anzi che notizie storiche o giudizi sul valore del commediografo, egli mette insieme alla peggio alcune frasi di commiserazione, più o meno romantiche, sui casi della vita di lui. Sicchè pel Cerlone, come del resto per tutti codesti nostri poeti, bisogna rifar da capo. Per buona fortuna, mi è riuscito d'acquistare parecchi volumi delle commedie cerloniane edite dal Vinaccia e stampate sotto gli occhi dell'autore: edizione oramai rarissima. Innanzi ad alcuni di questi volumi, è messa una prefazione in prosa o in versi del poeta, la quale gli editori posteriori, come fecero anche quelli del teatro goldo-

[1] *Scritti varii*; Napoli, 1859; p. 66.—Povero don Emmanuele! Come la sua simpatica e caratteristica figura mi sta presente nella memoria! È un peccato che quel suo diligentissimo *Dizionario del dialetto napoletano* giaccia ancora per tanta parte inedito, nel manoscritto da lui stesso legato alla Biblioteca Nazionale di Napoli.

[2] Napoli, stab. tip. Nobile, 1865. Pp. 73 a 84. Vi è premesso anche un così detto ritratto del Cerlone, e v'è intercalato il disegno d'una scenetta avvenuta in teatro al povero poeta. La biografietta, poi, senza i disegni, fu ristampata nelle *Dugento pagine, Arte letteratura e politica, di* C. T. DALBONO, 3ª ed.; Napoli, 1865, pp. 33 a 41. Questo Carlo Tito era fratello del letterato Cesare e padre del pittore Edoardo. Una famiglia di valentuomini.

niano, hanno creduto bene di omettere. E col sussidio di coteste prefazioni sarà possibile tentarne la biografia.

Francesco Cerlone nacque a Napoli, non so in che anno. Giovanotto, era un assiduo frequentatore di teatri, e pigliava gran gusto alle opere in musica. All'amico don Pasquale Marino, ricordando i bei tempi trascorsi insieme, diceva:

Di', ti ricordi, amico, nel fior degli anni nostri
Come valer facemmo ambi toscani inchiostri? [1]
Or con sonetti eroici lodando un degno attore,
Or il pensier fecondo d'un nobile oratore;
Or la beltà di Eurilla che rese alcun felice,
Or la fierezza indomita d'una superba Nice.
Poi, reso il nostro ingegno indebolito e fiacco,
Prendeam ristoro insieme col dolce umor di Bacco.
Sedendo alcuna volta in pubblica platea,
Ogni prescelto attore il suo dover facea:
Era l'aspetto nostro ai comici di sprone
Per riportar la palma nel teatrale agone.
Anni felici e cari! chè il genio allor pudico
Era l'amor sincero d'un letterato amico [2].

Venuto su negli anni, si dette a scriver commedie. Senza pretensioni letterarie, perchè non aveva quel tanto d'istruzione letteraria per poterle accampare, scrisse commedie, per così dire, a orecchio. Avvenne di lui come di quei ciceroni, i quali, a furia di sentirlo parlare, finiscono col bal-

[1] È scritto napoletanescamente *inghiostri*; e non si tratta forse d'un idiotismo dello stampatore!

[2] Vol. XII; Napoli, 1776. I martelliani non peccano, in verità, di eccessiva eleganza!

bettare anch'essi un po' di francese. Teneva sempre gli occhi sugli spettatori, ne spiava i desiderii; e così l'esperienza divenne la sua maestra. « Ho per esperienza veduto », dice, « che quanto più per luogo dell'azione ci allontaniamo dalla nostra Italia, tanto più gradita riesce ad ogni spettatore, oltre l'utile che si ricava dal vedere sul teatro, come in uno specchio, i difetti di alcune nazioni, o barbare o infedeli » [1]. E fa così l'elogio del suo *Vasco di Gama*: « In questa commedia vi è quanto di sorprendente e sublime ho potuto pensare, per darle aria di quello spettacolo, di cui oggi tanto il pubblico si appaga, e che tanto a torto viene malmenato da moderni scrittori » [2].

Vincenzo Maria Cimaglia, critico e commediografo contemporaneo, c'è testimone non sospetto di codesto studio del Cerlone d'assecondare i gusti del pubblico. « Io leggo nel gran libro del mondo, diceva il Goldoni, e formava delle commedie che vivono e viveranno per secoli, ed in tutti i secoli istruiranno gli uomini. Io ne fo delle interessanti, scriveva al contrario il Cerlone, mentre personificava scioccamente gli insipidi e pericolosi romanzi del Chiari, e *'l mio stile pieno di incisi*, seguiva egli a dire, *piace sul teatro, perchè imita quello del gran Metastasio. Anzi vi sono stati alcuni che per la somiglianza del dire mi hanno creduto di lui plagiario.* In effetto egli metteva in prosa delle scene intere di quell'inimitabile poeta. Ma i suoi incisi, oltrechè formavano un dialogo assai diverso da quello

[1] Vol. VIII, 1775. Quanto al gusto del tempo per le commedie dal colorito esotico, si pensi all'opera romanzesca e teatrale dell'abate Chiari; e cfr. GOLDONI, *Memorie*, ediz. Sonzogno, p. 194, 197, 202, 236, 296.

[2] *Ibidem*.

che si parla comunemente, erano tanto lontani dal produrre gli effetti dei recitativi del gran Metastasio, quanto distano la sue sciocchissime commedie dalle opere immortali di quel genio divino » [1].

E così facendo, egli divenne popolarissimo. Le sue commedie si ripetevano per moltissime sere: l'*Usurpator punito* per cinquantadue [2], l'*Amurat* per trentasei [3], il *Tiranno cinese* per trenta [4], *La forza della bellezza* per dieci [5], e l'opera buffa *L'osteria di Marechiaro* fu rappresentata per sessanta sere ai Fiorentini con musica dell'Insanguine, e nell'anno stesso, rimessa in iscena con nuova musica del Paisiello, vi fu ripetuta per altre quaranta volte! « Cosa non mai sortita », si vanta il Cerlone, « che replicata si sia cento sere una commedia in musica in una città medesima, e sempre con indicibile concorso ». E racconta d'averne visto comprare un libretto per quattro once d'oro, per mandarlo in Ispagna [6]. E non solo in Napoli; ma le sue commedie erano dovunque accolte con grande plauso; ed erano specialmente ricercate dalle Compagnie girovaghe, perchè richiamavano molta gente. A don Pasquale Marino il Cerlone ricorda:

Queste ultime... commedie mie felici....
Tu sai se in riva al Tebro, se nell'adriaco suolo
Se per l'Europa tutta ebber felice il volo [7].

---

[1] *Saggi di diverse rappresentazioni teatrali;* Napoli, 1810-13; vol. II, p. 13.
[2] Vol. IX, 1779.
[3] *Ibidem.*
[4] Vol. XI, 1775.
[5] Vol, XII, 1776.
[6] Vol. XVII, 1784.
[7] Vol XII, 1776.

E a don Giampiero Fabiani:

. . . . . diè l'ultima mano
Di vostre glorie al quadro l'amabil mio germano.
Egli qui giunto dissemi quanto gentil voi siete,
Che delle mie commedie già tutti i tomi avete,
Che in nobili adunanze onor troppo le [*sic*] fate,
E che in udirle leggere tutto il piacer trovate:
Che un gran teatro fisso nel vostro proprio tetto
Avete a forza d'oro superbamente eretto.
Ivi le mie commedie, di cui sì amante siete,
Con fasto e con decoro rappresentar solete.
E in questo tempo appunto le tanto rinomate
Mie *Trame per amore* rappresentando state. [1]

C'è una prefazione curiosissima, in cui il povero Cerlone scrive sotto l'impressione d'un gran compiacimento per la sua fama mondiale. Vale la pena di riferirla.

« Eccovi, cortesissimi leggitori, il mio duodecimo tomo, in dove vi sono le quattro accennate commedie, tanto dal pubblico compatite, e tanto aspettate dai comici forastieri, che, girando l'Europa, valer soglionsi per lo più delle mie composizioni, che, dalla sorte se non dal merito favorite, bastano a recar utile ad ogni impressario, ed a rimpiazzar qualunque perdita sofferta, come mi attestano loro stessi, quando vengono in casa mia per conoscermi e vedermi. — A proposito: stavo della scorsa settimana un giorno nel largo del Castello, e vidi da lungi appressarsi a me di fretta molte persone di qualità, che, in vedermi, facean atti di meraviglia e di stupore. Dopo i convenevoli saluti, e dopo corrisposto ai di loro cortesi abbracciamenti, a poco a poco seppi

---

[1] Vol. XI, 1775.

da loro il tutto, e la cagion verace della lor meraviglia. Erano questi sceltissimi comici, i quali, girando l' Italia e l'Europa, rappresentate aveano le mie commedie. Chi mi disse che l'*Albumazar* è restato come un novello *Convitato di pietra*, stante per far denari basta ponerlo in scena, che in ogni real città ha fatto strepitoso incontro, e che anco portato in musica, è stato egualmente fortunato. Chi mi disse che in Torino, Venezia, Padua, Roma e Palermo, fecero la *Cantatrice*, il *Cavalier in Parigi*, la *Viva sepolta*, l'*Usurpator punito* e il *Koulikan* fortunatissimi incontri. E chi mi disse in fine, che, non avendo altre mie commedie, e costretti a poner delle altre in scena, dovevano invitarle col mio nome in fronte, per far denari. Tutte cagioni di gioia a me; ed infatti dov'è quel padre, che, avendo molte figlie, e maritandole con forastieri personaggi, non goda poi in sentirne le fortunate novelle, che tratto tratto recate le [*sic*] sono da chi in pompa e fortuna l'ha veduto altronde? [*sic*] Ma la cagion delle lor meraviglie volli saper da loro, e la riseppi alfine. — Credean, dalle tante commedie da me debolmente prodotte, o dal grido che ne corre per l' Europa, che io fossi qualche rigido vecchione, vestito di nero, all'antica maniera, con gran parrucca senatoria sul capo, e che, poggiando la destra mano su biforcato bastone, caminassi con passo geometrico e grave, sputassi sentenze in ogni detto, ed ascoltassi con fasto le fortunate novelle delle mie poetiche figlie. Follia! sempre mi son riputato meno del niente; e se qualche onore han riportato i parti del mio poetico ingegno, è stata sorte, e non merito » [1].

Tanto favore pubblico destava l'invidia de' contemporanei; e anche del critico commediografo Napoli-Signorelli. Il quale,

[1] Vol. XII, 1776. Anche il Goldoni racconta alcuni suoi aneddoti di celebrità, che, come questo del Cerlone, sentono di puerile sodisfazione d'amor proprio. Vedi *Memorie*, p. 186 e 209.

in tutti gli otto volumi della sua *Storia critica dei teatri*, e in tutti e sei quelli delle *Vicende della cultura delle due Sicilie*, non trova modo una sola volta di nominare il Cerlone [1]. E in una delle sue satire, intitolata l' *Anti-maschera*, gli scappa detto:

P. — Oh vana de la Frode lusinga seduttrice!
Andrai tu sempre impune, se fosti un dì felice?...
A. — A maraviglia. Or dimmi, a chi così sermoni?
Chi leggerà i tuoi versi, quando tempesti e tuoni?
P. — Che dici tu?
A. — Nessuno.
P. — I versi di Tarcone
Preferiranno a' miei, o i Mimi di *Serlone*? [2]

A quest' ultimo verso, e a questo nome così leggermente alterato, nell' edizione che ha avuto fra mani il Martorana, era aggiunta manoscritta una postilla: « Cerlone, buon ricamatore e cattivo comico; *in aratro bos, in quadrigis equus*, è il dettato greco ». E codesta, per quanto io sappia, è la sola testimonianza che ci autorizzi a rite-

[1] Riscontrando però la prima edizione delle *Vicende*, ho trovato questa nota, che fu poi soppressa nella seconda: « Anche il teatro istrionico ebbe qualche attore pregevole, come Domenico Antonio di Fiore e Francesco Barese nel carattere del *Pulcinella*, e Francesco Massaro in quello di *Don Fastidio*; ma costoro, oltre a' loro antichi canovacci *dell' arte*, si valevano delle commedie del Goldoni e poi del Cerlone, che fu l'*Hans Sachs* del nostro paese ». Vol. V, p. 556.

[2] *Satire di* PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI, *dedicate al signor D. Muzio Zona, primo medico di S. M. Cattolica e Presidente del Protomedicato. « On sera ridicule, et je n'oserai rire? » Boileau, Sat. IX.* Genova, MDCCLXXIV; Stamperia Gesiniana. Con lic. de' Sup.

nere che il Cerlone sia stato ricamatore [1]. Il Dalbono e il Martorana veramente vorrebbero attribuire nientemeno che al buon Goldoni due versi maligni contro l'innocuo Cerlone, nei quali questi sarebbe chiamato « ricamatore ».

Se sei *ricamator* come poeta,
Poveri drappi e sventurata seta.

Ma io non so che cosa pensare di questi due versi, ricalcati su quei famosi del Monti, che dicono, contro al Gianni: « Se sarto sei come tu sei poeta... » [2]. Interrogai sul proposito il Molmenti, che mi rispose: « Non credo autentico l'epigramma, che anch'io credevo del Gianni. Il Goldoni non l'avrebbe scritto di certo. Era troppo buono e non ebbe rancore neppure con Carlo Gozzi ».

Contemporaneamente ai trionfi, cominciaron presto le dolenti note; ed il Cerlone pensò di abbandonare il teatro. Era scritturato come poeta al teatro Nuovo, ed era obbligato a scrivere sei commedie l'anno: quattro in prosa, e due almeno per musica. Alcune volte le doveva « scrivere in mezzo a tante fiere agitazioni dell'animo *suo*, e fra tali do-

---

[1] SALVATORE DI GIACOMO, in un artistico profilo di questo *Hans Sachs napoletano* (che pubblicò prima nel *Corriere di Napoli*, 3 ottobre e 4 novembre 1890, e poi nella elegantissima sua *Cronaca del teatro San Carlino*, Napoli, 1891), afferma di aver avuta tra mani una Epistola in versi martelliani dal Cerlone rivolta *Al saggio mio mormoratore*, in cui tra altro gli dice: « Io tornerò al disegno, ti ubbidirò fra poco ». Al *disegno*, cioè al *ricamo*?

[2] E il Gianni dicono che rispondesse a un abate poeta, ritorcendo l'ingiuria:

Se canti in coro come in Pindo canti,
Povero Cristo, disgraziati santi.

mestiche angustie, che se », dice, « narrarle potessi, forse ti desterei a pietà » [1]. Talvolta, poverino!, malmenato dalla fortuna, ebbe a lagnarsi dell'ingratitudine di quel pubblico che aveva vantato così a lui benevolo:

Non tutti quei che vantano altezza di pensiere
Conservano nel petto un cor di cavaliere.
Lo sa il mondo tutto, lo sa per prova, oh Dio!
Lo stanco affaticato povero ingegno mio.
Che se un asilo ei cerca o un protettor ne' guai,
O lo ritrova a stento o nol ritrova mai.
Si sogliono proteggere buffoni e cantatrici,
Non già le scienze povere o le virtù infelici! [2]

E una volta egli fu proprio sul punto di abbandonare per sempre il caro teatro.

Addio scene, teatri, attrici e attori,
Vi lascio alfine in sempiterno oblio;
Più non spargo per voi folli sudori,
Mi ripiglio da voi tutto il cor mio.
Frodi, inganni, spergiuri, odii e livori
Più non vi veggo intorno ove son io;
Ma tra gl'industri miei nuovi lavori,
Veggo unita la pace al mio desio.
All'alzar del sipario or più non gelo,
Nè, supplice girando in sulla scena,
Raccomando agli attori i sudor' miei.
Or mi siedo in platea e non mi celo,
E son lieto, tranquillo e senza pena,
Giudice e spettator, lode agli Dei! [3]

---

[1] Vol. IX, 1779.
[2] Vol. IX, 1779.
[3] Vol. XI, 1775.

« Ma », s'affretta a soggiungere, « i buoni amici mi hanno dolcemente spinto a prender di nuovo la penna, e seguitare l'intrapreso cammino ».

Quando il Cimaglia pubblicava la seconda edizione de' suoi *Saggi*, nel 1817, pare che il Cerlone fosse morto di recente [1]; era ancor vivo nel 1812, nell'anno cioè della prima edizione.

Questo è tutto ciò che ho potuto appurare circa la vita del Cerlone. Il Martorana raccoglie alcune tradizioni; ch'io qui non riferisco perchè poco credibili, e del resto pochissimo interessanti. Ricorderò solamente come anche al povero Cerlone non mancassero le male lingue che malignavano circa la legittima paternità delle sue proprie commedie. Le dicevano cattive, e pure non volevano lasciargliele! [2]

Il Cerlone non fu nè un Aristofane plebeo, nè un Masaniello letterato; bensì un buon napoletano, di vivace fantasia e digiuno d'ogni coltura. La ricchezza e la nobiltà altrui l'abbagliavano. Ma su queste, come su parecchie altre cose, non aveva idee molto precise. Rimugina alcune frasi leggicchiate, e le accozza insieme. Nell'*Usurpator punito* dice: « Il nascere povero o grande non è difetto o merito nostro, ma un capriccio del caso. Le onorate azioni ci distinguono nel mondo, ed illustrano la nascita ancor che povera sia; come all'opposto i scellerati sordidi costumi anneriscono lo splendore

---

[1] Egli dice: « Le più note comedie familiari dei nostri cittadini autori sono quelle d'Amenta, del Liveri e del Cerlone. (Qui si parla degli autori più vicini al nostro tempo) ». P. 410.

[2] Malignazioni pettegole del tempo. Cfr. anche per questo le *Memorie* del Goldoni, p. 209.

Dalla prima edizione delle *Commedie*.

BIBLIOTECA DEL MUSEO DI S. MARTINO. — Napoli.

di chi nacque, senza suo merito, grande » [1]. Ma accanto a una tal sentenza austera, nella commedia seguente, fa declamare all'indirizzo dell'*inclita nobiltà napoletana* il sonetto:

Germi d'illustri eroi, che possedete
Virtù, scienza, bontà, senno e valore,
Voi del Sebeto l'ornamento siete,
Di questo patrio suol gloria e splendore.
Astri, che al ben comun sempre splendete,
Modelli di virtù, specchi d'onore,
Esempj di bontà, che ognora avete
La ragion nella mente, Astrea nel core.
Virtuose, erudite, oneste e giuste
Son l'eroine e di saper fecondo,
Di merti e nobiltà chiare ed onuste.
Ma che dir ne poss'io? già mi confondo;
I fregi, i vanti, e vostre glorie auguste,
Dica per me l'Italia, Europa, il mondo!

E se qualche volta in faccia a codesta idolatrata nobiltà si atteggia a satirico, non sa vedere oltre la superficie. Dice nella *Finta cantatrice*: « Mo viato chi pò avè' no franzese;

---

[1] Vol. IX, p. 228-9; e cfr. la *Pamela* dello stesso Cerlone, a. II, sc. 10ª, nel vol. I, p. 319. Questo passo del nostro commediografo, sul « nascere povero o grande », può supporsi derivato direttamente dalla *Pamela nubile* del Goldoni, a. I, sc. 6ª; dove è detto: « Il sangue nobile è un accidente della fortuna; le azioni nobili caratterizzano il grande. Che volete, signore, che dica il mondo di voi, se vi abbassate cotanto con una serva?... Tutte le male azioni disonorano un cavaliere, e non può darsi azion più nera, più indegna, oltre quella d'insidiare l'onore di una fanciulla ». Il Goldoni riassumeva anche qui quello ch'era dissertato nel romanzo inglese: cfr. pt. I, lettera 23.

'nfra la nobeltà simm'arreddutte che si jammo a licet, pure jammo a la franzesa! » [1]

Le commedie cerloniane si compongono di due azioni, come a dire di due correnti: l'eroica e la popolare. L'eroica è la solita, la palestra di quei nobili vagheggiati dal Cerlone. Egli la tratta con un'inesperienza e un'ingenuità degne d'uno scolaretto. Gli amanti sono giovanotti cascanti, pronti a sfidare a duello chiunque e per qualunque ragione; e le amanti sono sempre le sentimentali e tradite. Cotesti eroi parlano un linguaggio melodrammatico, senza varietà. I loro prototipi sono nel Metastasio. La corrente popolare invece è sana: rassomiglia a uno snello ruscelletto, co' margini rivestiti d'erbe e di fiori, che serpe attraverso un terreno brullo. Essa dà vita alla commedia. Ma il Cerlone, come tutti i poeti vernacoli napoletani, ne faceva pochissimo conto, perchè voleva mostrarsi serio e non comico: lietissimo quando poteva fare sbucar un attore di sotto una macerie; inzuccherato quando poteva introdurre nell'azione assedî di città e diroccamenti e terremoti; entusiasmato quando poteva far sentire sulla scena fragore d'armi e d'armati, e far lampeggiare spade riflettenti i lumi a olio della ribalta. Proprio: il carattere del Cerlone è d'essere puerile. E se si pensa a Pietro Chiari, si capisce ch'era un po' anche il carattere del tempo.

Pensate a quando s'era fanciulli, e di sera le sorelle e la mamma lavoravano intorno al lume, e voi rannicchiati sulla seggiolina udivate, con un par d'occhi spalancati, ammutoliti, i racconti delle fate e degli orchi affamati. Come commovevano quelle fiabe sgangherate, dove

[1] Vol. V, p. 166.

cavalli fatati divoravano migliaia di miglia in pochi minuti; e riusciva d'imbattersi in certe fontane, le cui acque facevano restar di sasso i cavalieri che ne bevessero! Il Cerlone è rimasto fanciullo. Finito di udirle dalla nonna, le racconta lui le fiabe, e con la stessa commozione di quando era uditore: non ha la malizia satirica e i secondi fini personali di Carlo Gozzi. E costretto a innestare il comico su quel tronco romanzesco, vi s'annoia, e vi si mette a malincuore, quantunque la penna scorra allora volentieri. Alcune scene buffe trascura di scriverle; indica solo, come negli scenarii della commedia dell'arte, i personaggi che debbono stare sulla scena, e accenna a ciò che debbono coi loro discorsi conchiudere, e passa oltre. Sicchè il bello nelle sue commedie bisogna scovarvelo. Tuttavia il Cerlone, come commediografo buffo, occupa un posto eminente nel nostro teatro. Le sue facezie sono spesso delle più comuni, ma egli sa presentarle con un colorito nuovo. La maggior parte sono indecenti; ma ogni lurida idea sparisce quasi sotto un velo di parole a doppio senso. Il Cerlone di solito non si ripete, nè insiste più che non convenga sulla parola spiritosa. Ha il debole però di far qualche volta scusar le spiritosaggini dagli attori seri; e allora riesce insopportabile.

Due sono i tipi buffi da lui favoriti: *Pulcinella*, con le innamorate *Argentina, Serpilla, Colombina, Smeraldina, Vespina*; e *Don Fastidio de Fastidiis*. Dei fatti e dei fasti loro mi sono occupato altrove [1]. Noterò qui, solamente che il *Don*

[1] *La commedia dell'arte in Italia, studi e profili*, Torino, Loescher, 1884; e sul *Don Fastidio de Fastidiis* è da vedere anche la *Lettera* a me diretta dall'amico FRANCESCO BRANDILEONE, nel *Preludio* di Ancona, del 16 ottobre 1884.

Fastidio fu creazione schiettamente cerloniana; e che se fino a pochi anni or sono il *Pulcinella* è rimasto principe del teatro napoletano, deve questa sua fortuna all'arte del Cerlone [1].

L'opera buffa cerloniana non ha che fare con quella anteriore; dischiude una nuova via, ch'è proprio agli antipodi di quella percorsa nei primi dieci anni della sua storia. Alla riproduzione fotografica di Agasippo Mercotellis succede un libero fantasiare. Siete trasportati in un mondo incantato, e sognate a occhi aperti, carezzati da un'aura fresca, molle, idillica. Generalmente la scena o è una campagna o la riva del mare. Giovani, fanciulli, ragazze, vecchi, attendendo ai loro lavori, cantano, ciascuno per conto proprio, un'aria; e poi ne intrecciano i motivi, conversando fra loro; e nascono scenette amorose, che dànno la spinta al dramma. A un tratto, da un vaso salta sù maravigliosamente un genio, tra una colonna di fumo. Riconoscente a chi l'ha sprigionato, lo favorisce e ne seconda i gusti; e l'intreccio del dramma s'ingarbuglia, per poi disciogliersi in nulla. Quando il sipario cade, vi sembra di tornare da un'escursione nell'Oriente, fatta in sogno, un dopo pranzo d'estate, colle *Mille e una notte* aperte sulle ginocchia.

Il Cerlone ha altresì un'altra maniera; più vicina alla terra, ma anch'essa convenzionale. I soggetti delle commedie appartenenti alla prima son tratti, più o meno fedelmente, dalle *Mille e una notte* [2]. Non chiedete la serietà dell'arte:

---

[1] È del tutto errato ciò che dice il Morsolin: « Il Cerlone, setaiuolo (?) napoletano, s'illustrò non sai più se nel far da Pulcinella o da dottor (?) Fastidio ». *Il seicento*; Milano, Vallardi, 1881, p. 83.

[2] Anche i travestimenti di donne in uomini, per correre liberamente il

siamo in un mondo completamente musicale e impalpabile. V'appartengono *L'osteria di Marechiaro* (1768), *La Claudia vendicata* (1768), *La Marinella* (1780), *Le trame per amore* (1783). L'altra maniera non offre nulla di notevole: non fa che ricalcare e ripetere scene e intrecci già sfruttati. Ne fanno parte *Il Barone di Trocchia* (1768), *I scherzi d'amore e fortuna* (1771), *La Dardonè* (1772), *La finta parigina* (1773), *Le astuzie amorose* (1775), *Il principe riconosciuto* (1780), *La Zelmira* (1780), *La Bellinda* (1781).

L'osteria di Marechiaro fu rappresentata ai Fiorentini nell'inverno del 1768, per sessanta sere di seguito, come ho già ricordato, con musica dell'Insanguine; e nello stesso anno, fu data per altre quaranta volte, con musica del Paisiello [1]. L'intreccio ricorda un noto episodio del *Diable boiteux* del Lesage.—Un certo conte è in trattato di matrimonio con una certa signorina: è un affare di dote. Proprio nel giorno in cui i due promessi dovevano conoscersi, il conte resta conquistato dagli occhi di una contadinotta chiamata *Chiarella*; e nello stesso giorno, arriva da Palermo una cantante, di cui il conte una volta era stato amante. Inseguito dai parenti della sposa, il conte si rifugia nel sotterraneo d'un palazzo abitato da folletti. Ivi, mentre medita su' suoi casi,

---

mondo in cerca dell'amante infedele, sono a buon conto di provenienza orientale. Si legga, per esempio, la novella di *Badur*, nella notte 222 e seguenti della *Mille e una notte*. E per le derivazioni dei romanzi cavallereschi, cfr. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, 1876, p. 41-42.

[1] *L'osteria di Marechiaro, commedia per musica di* FRANCESCO CERLONE, *da rappresentarsi nel teatro de' Fiorentini l'inverno di quest' anno 1768*. In Napoli, MDCCLXVIII; per Vincenzo Flaùto, impressore di Sua Maestà.

sente una voce, che l'invita ad accostarsi. Resta perplesso; poi pian piano va verso il luogo donde era venuta la voce, e trova una bottiglia. Vi è imprigionato uno spiritello, il quale lo prega di liberarlo, rompendo quella sua prigione di vetro. Egli la spezza, e lo spirito gli balza avanti in forma d'un bel giovane, che in compenso gli fa dono d'una verga magica. Il conte, forte di un tale aiuto, esce dal sotterraneo; e quando i parenti della sposa gli si vorrebbero scagliare addosso, ei li pietrifica. E innanzi alla spaventata cantante fa comparire lo spiritello sotto le sembianze dell'antico marito; innanzi all'altra lo fa comparire sotto quelle d'un antico promesso; e lui, data la mano di sposa a Chiarella, sale insieme con lei sur una nuvola, e ritornano a Napoli felici e contenti.

Come terz'atto di questa commedia, è messa la farsetta *La Claudia vendicata*; tra i cui personaggi sono *Coviello, Pulcinella, Carmosina* e un genio. La scena è alla Torre del Greco, sul Golfo, in prospetto del Vesuvio. Di mattino, presto, Pulcinella viene col calascione a cantare una mattinata alla sua Carmosina.

Pulc. — Gioia de st'arma mia, cara nennella,
Mia luna 'n sestagesima, 'mbriana,
Abbascio ccà nce sta Pollecenella,
Che te sona de core la Diana.
E la Diana e bà:
La nennella ch' io voglio bene
Fall'Ammore, fall'affaccià'.

Carm. — Steva dormenno e 'nzuonno mme venette
Lo ninno che sto core m'ha feruto.
Sùsete, bella mia, mme dicette,
E siente comme chiagno e sto speruto.

E sto speruto e bà:
Priesto priesto mme so' bestuta
Pe benìrelo a conzolà'.

Ma questa Carmosina, che canta così soavemente, tradisce il suo Pulcinella. Il quale va al mare per gettarvisi, e annegare. Invece, sulla spiaggia, trova una fune abbandonata, e si mette a tirarla. E trae a riva una rete, con entro un barilotto. Lo stura, e in una colonna di fumo vien fuori un genio, che fa per ammazzare Pulcinella. Ma questi, ch'è furbo, domanda in grazia che gli si spieghi prima come lui così grande fosse rinchiuso in un recipiente così piccolo. Il genio, ch' è invece ingenuo, per rimuovere i dubbi ostinati di lui, si rificca nel barilotto; e paft, Pulcinella ve lo richiude. E non riaprirà se non dopo una formale promessa d'aiuto [1]. Al solito il genio gli dà una verghetta magica, per virtù della quale Pulcinella sbalza gli avversari sulla bocca del Vesuvio, e fa di Coviello, suo rivale, un asino e poi un lungo orologio da camera, e da ultimo lo fa bastonare dai folletti.

Nella *Marinella*,—farsetta rappresentata dopo *Il principe riconosciuto*, al teatro Nuovo, l'estate del 1780 [2], con mu-

---

[1] Lo spirito che è fatto rientrare nella fiala, costituisce il motivo della novella *Il pescatore e il genio*, nelle *Mille e una notte*. L'astuzia fu nel medio evo attribuita anche a Virgilio. Cfr. COMPARETTI, *Virgilio nel medio evo*, v. II, p. 94-5; e GRAF, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*, v. II, p. 246.

[2] *Il Principe riconosciuto e La Marinella, commedia, e farsetta per musica di* FRANCESCO CERLONE *napoletano, da rappresentarsi nel teatro Nuovo sopra Toledo nell'està del corrente anno 1780*. In Napoli, MDCCLXXX. — L'argomento della commedia è desunto dalla *Vida es sueno* del Cal-

sica di Giacomo Tritto,—un certo *Palummiello*, che va a lamentarsi in un bosco della crudeltà della sua bella, da un genio, ch'era imprigionato sotto un sasso, riceve un anello; e con questo fa i soliti miracoli, riuscendo perfino a trascinare sul palcoscenico Apollo con le nove Muse, e tutto il Parnaso.

Nelle *Trame per amore*,—commedia rappresentata al Nuovo per terz'opera del 1783, con musica del Paisiello,—per due atti si procede senza portenti; nel terzo l'affare s'imbroglia, e una fattucchiera, *Donna Checca*, scongiura:

Astarot, Barzabuc!
Asmodeo e Zolocuf!
Via, venite tutte ccà.
State tuoste? Mo v'agghiusto,
Mo ve torno a scongiurà':
Astarot e Barzabuc!
Asmodeo e Zolocuf!

Ed ecco che cambia la scena; e siamo in « orrido bosco oscuro », ove si sente un « orrido e funesto suono di variati strumenti ». Vien fuori un dragone « smisurato », che giunto in mezzo alla scena, vomita due dei personaggi della commedia. Qualcosa di wagneriano, insomma!

Delle commedie cerloniane della seconda maniera, la più caratteristica è la *Bellinda*, rappresentata al Nuovo nel carnevale del 1781, con musica di Giacomo Tritto; ed è quella che può dar pure una giusta idea del teatro in prosa

deron. Sennonchè, per non lasciare nessuno scontento, qui il *Principe riconosciuto* perdona da ultimo all'usurpatore del suo trono, e dà la mano di sposo alla sposa promessa di lui.

del nostro poeta.—Alla quinta scena del primo atto, siamo trasportati in un « fondo sassoso di orrida oscura valle, con rozze fabbriche a forma di aquedotti, con porte chiuse e cancelli. Saranno dette fabbriche tutte ricoperte d'edere, bronchi, spine ed altre piante selvagge ». Un villano, *Gasparrino*, innamorato di *Bellinda*, viene a lamentarvisi del non corrisposto suo amore. Sente gemere « di dentro alle fabbriche »:

Se una tigre, oh Dio, non sei,
Usa a noi qualche pietà!

Il giovanotto, sorpreso e spaventato, trema. Sente gemere di nuovo. Si fa coraggio, e domanda chi sia. La voce risponde:

Abbi pietà di noi, che assassinati
Fummo qui da' banditi, e carcerati.

Gasparrino si guarda intorno, riflette ancora un poco, e poi:

Aspè!... Potta de craje! io aggio asciato
Ste tre chiave ccà 'nterra:
Fossero chiave de le porte voste?

Difatto con quelle chiavi, trovate così miracolosamente, apre. Sbucano fuori un cavaliere e una marchesina[a], che, con un'altra delle chiavi trovate da Gasparrino, aprono un sotterraneo, dove rinvengono le « fortunate balici » e spade e fucili. In questo, sopraggiungono i servi « già disarmati, Che furono da lor (*da' masnadieri*) vinti e fugati ». E riarmatisi, riaffrontano i banditi, che allora appunto tornavano al covo. Restano sulla scena Gasparrino, perchè vile, e la marchesina. Un bandito, inseguito, torna fuggendo

presso di loro. Gasparrino s'acquatta tra le rovine; ma la dama animosa affronta l'assassino e lo stende morto. Torna il cavaliere, gridando:

Il cavaliere. — Cugina, allegramente! Gli assassini
Furono tutti dissipati e morti;
Quell'un che qui fuggì....
Marchesina. — Eccolo estinto,
Nel proprio sangue suo, lordo ed intriso!

Eppure, anche in queste commedie, fra tante stravaganze, c'è qualche scena di sana vis-comica. La caricatura ad esempio della finta parigina, nella commedia omonima, rappresentata al Nuovo nel carnevale del 1773, con musica del Cimarosa [1], è assai graziosa. — *Donna Olimpia* ebbe da suo marito, *Don Martino*, un pugno nel petto, e cadde priva di sensi. Credendola morta, Don Martino fuggì via. Son passati cinque anni, ed egli pensa a rimaritarsi; e va ad Aversa per trattare del suo matrimonio con *Donna Armida*. Ma proprio ad Aversa era andata a vivere, presso una vecchia conoscente, Donna Olimpia, riavutasi. Ed essa ordisce un intrigo per tormentare il marito brutale e infedele. Alla fine si dà a conoscere; e tutti contenti, perchè anche Donna Armida ricupera un antico innamorato, che la sposa.

Protagonista della commedia è Donna Armida. Essa ha una sensibilità maravigliosa. Accompagnata dal suo *Mossiù*, entra in un'osteria.

---

[1] *La finta Parigina, commedia per musica di* FRANCESCO CERLONE, *da rappresentarsi nel teatro Nuovo, nel carnevale del corrente anno 1773.* In Napoli, MDCCLXXIII, nella Stamperia Avelliniana.

Mossiù — .... Oste? ove sei?
Oste — Strìssemo, songo ccà.
Dama — Oimè!... son morta!
Soccorso! io vengo meno! ah m'have uccisa!
Mos. — Anima rea! Vorrei cavarti un occhio! (*all'oste*).
Oste — A me? E ch'aggio fatto?
Mos. — Coraggio, o mia signora! Ecco, odorate
Spirito di melissa....
Oste — Io ch'aggio fatto?
Dama — O Dio! ritorno in vita.
Mos. — Che fu?
Dama — L'oste m'uccise!
Mos. — Empio birbante!
Ti troncherò la testa, e manderolla
A Mompilier ai cari amici in dono,
S'altro da quel che son oggi non sono!
Che fu? (*alla dama*)
Dama — L'orrenda voce di quest'oste
M'intronò nel cervello a segno tale
Che m'intesi svenir.
Mos. — Voce di porco!
Oste — Compiatite, signora bella mia,
È stata l'anzietà de ve servire.
Mos. — Porco, bufalo, ciuccio!
Dama — Dàlli, dàlli
Due trecento legnate,
Oste — Perdonàteme!
Strìssema cara mia, addenocchiato
Ve ne vaso li piè... (*va per inginocchiarsi*)
Dama — Uh uh! son morta!
Ajuto!
Mos. — Empio destin!
Oste — Mo ch'aggio fatto?

Dama — Buttandosi al mio piè, quel minotauro
Mme l'ha qual pizza fritta scamazzato!
Oh! che spasimo!...
Mos. — Empio rinoceronte!
Oste — (Mmalora! chesta è femmena o folìnea?)
Mos. — Dimmi tu.... Ma sta in te, anima vile:
Parla con voce bassa e non far moto.
Oste — Strìssemo sì.
Mos. — Piega le braccia.
Oste — È lesto.
Mos. — Cos'hai di buono per la signorina?
Oste — Aggio presutto e fiche,
No feletto de puorco....
Dama — Uh uh!... ajutàtemi!
Mos. — Sommi numi del Ciel!
Oste — Uh!... n'àuta sìmpeca!
Dama — Ajuto, ca riverso....
Mos. — Ecco... odorate
Questa tintura d'ambra.... Ah birbo, birbo!
Oste — Mo nn'aggio fatto niente: voce vascia,
Co le braccia chiegate, senza moto.,..
Dama — Indegno! nominasti
Il filetto di porco!.... Sciù! a me porco!
Sfilèttalo, mossiù!
Mos. — Ti dò, per bacco!
Dama — M'ha suscitato il vomito!
Oste — (Puozz'essere scannata!).

Poco dopo è uccisa dallo scricchiolio prodotto dal coperchio d'una tabacchiera, ed è morta e seppellita quando viene morsa da una zanzara. Differisce nientemeno, per cagione di questo malaugurato morso, il suo matrimonio ad altri trenta giorni; così che il povero sposo esclama:

E che razza de moglie, arrassosia!....
Moglie toste, addove site?
Stravisàtela per me!

E ugualmente, anzi più graziosa, è la caricatura d'un nobiluccio che torna da Parigi, pieno di boria ma più asino di prima. Essa è nelle *Astuzie amorose*, commedia rappresentata al Nuovo nella primavera del 1775, con musica del Paisiello. Il nobiluccio, rientrando dopo il suo viaggio, va a casa dello zio, in Portici, e nel mettere piede nella villetta, esclama:

In avvenir tutti francesi! Io voglio
Far diventar questo casino mio
Un Mompilier.... Vedete che anticaglie!
Io voglio modernar scala, facciata,
Cucina, galleria, rimessa e stalla,
Degno soggiorno nostro.

E schizza il disegno d'una nuova casa, da costruirsi facendo debiti. Il mio palazzo, egli dice,

Nipote — ...lo voglio
Rotondo, a pan di zucchero;
La grada poi da fuora,
Che gira attorno e va salendo sopra,
Come una vite d'uva.
Abate — Ed il portone poi?
Nipote — O teste piccole!
Non v'è portone: sali venti gradi,
Trovi la porta della sala; ascendi
Venti altri gradi, e trovi l'anticamera....

Contessa — Vent'altri, e trovi poi la galleria...
Ab. — Vent'altri, e trovi la stanza del letto....
Nip. — Oibò! oibò!.... La stanza
Del letto deve star sotto la casa.
Carlino — In cantina?....
Nip. — In cantina, sotto terra.
È vero, signor zio?
Zio — Dì, ca va buono.
Nip. — Tutta filosofia! Per star più caldo,
Quando dormi, ti poni robbe addosso?
E dormendo in cantina, ecco che tieni
Tutta la casa addosso e stai più caldo!

Codesto filosofastro francesizante è poi uno sfegatato *equilibrista*: vuole cioè vedere e stabilire l'equilibrio da per tutto. Per esempio, se in famiglia c'è un ammalato, se ne deve porre a letto anche un altro, per ristabilire l'equilibrio; se c'è un matto, deve ammattire anche un altro; e se uno è ammazzato, se ne deve ammazzare anche un altro, per l'equilibrio!

Nel *Barone di Trocchia,* « intermezzo per musica, da cantarsi nel teatro Nuovo nel carnevale del 1768 », con le note di Giuseppe Gazzaniga, una *Donna Fulvia* ama un *Don Luigi*, che è costretto a partire pei campi dell'Ungheria. Dopo qualche tempo, corre voce che questi sia morto; e il padre della Fulvia pensa di maritarla con un villano rifatto, Nardone Zucannoglia, che si fa chiamare Barone di Trocchia. Trocchia, chi non lo sappia, è un paesetto alle falde del Vesuvio, famoso come Peretola o Panicocoli. Ma *Cilla*, una servetta di Donna Fulvia, riconosce in lui il suo fidanzato Nardone; e per obbligarlo a mantenere la sua promessa, si traveste da ungherese, e dà

un convegno al Barone. Gli racconta d'avere un fratello, molto geloso e manesco, che una volta tagliò la testa a un tale, solo perchè aveva osato di salutarla. Il Barone medita di stare alla larga; ma ecco di dentro la fiera voce d'un forestiero. È proprio il fratello ammazzasette; e se il Barone vuol salva la vita, deve subito impalmare Cilla. Naturalmente Don Luigi non era morto; e torna, e si sposa con l'amata Donna Fulvia: e tutti felici.

L'altra commedia, *I scherzi d'amore e di fortuna*, rappresentata al teatro Nuovo nell'estate del 1771 con musica del Paisiello, si apre con una grande scena: l'ampia campagna della Campania, col palazzo del signore parato a festa, e contadini e contadine qua e là a mungere il latte o a far fiscelle, cantando le loro canzonette. Si aspetta il signore con la promessa sposa. Giungono dei pastori ad annunziare ch'egli è vicino. Ed eccolo che viene. È un mezzo sciocco, indebitato, che *Donna Marzia* si contenta di sposare per il titolo. I contadini si affollano al baciamano. Quando il signore scorge *Rosa*, un bel tocco di ragazza, le fa qualche complimento e qualche carezza. La sposa ne ingelosisce, dà in escandescenze, e non vuol più sapere di nozze. Ma qui il nodo s'ingarbuglia; e sopravvengono amanti traditi, riconoscimenti, duelli, travestimenti: la maniera eroica del Cerlone, insomma. E non mette conto di seguirlo.

Con la *Dardanè*, commedia rappresentata al Nuovo nella primavera del 1772, con musica del Paisiello, siamo trasportati nell'Arabia Petrea. Qui gli uomini son « barbari e feroci », e le donne fiere Amazzoni. Càpitano laggiù tre poveri napoletani; e prima sono onorati come capi, poi considerati e trattati come schiavi, poi condannati alla forca,

poi chiusi in un labirinto, dimora d'un mostro. Finalmente sono liberati da un ricco giovane signore dell'Arabia Felice, e rimandati lietamente in Europa.

La *Zelmira*, rappresentata al Nuovo nel 1780, con musica del Paisiello, è commedia a forti tinte. Il nobile turco *Omar*, padre di *Zelinda*, si trova schiavo a Napoli; dove lo raggiunge la figliuola, travestita da olandese. È promessa sposa a *Zolimano*, che si trova anche a Napoli, travestito da greco. Viaggiavano tutti e tre insieme, quando la nave fu sorpresa dai pirati, ed essi furono dispersi; ora si ritrovano qui, per un fortunato caso, e non sanno l'uno dell'altro. Quindi scene in cui s'incontrano senza riconoscersi, poi quelle dei sospetti e del riconoscimento. La catastrofe è tragica. Zelmira si fa cristiana, e sfidando le minacce del padre e dello sposo ottomano, dà la mano a un ufficiale della marina napoletana. Quest'atto eroico tocca il cuore di Omar, che abbraccia la figliuola, esclamando:

Eccomi, cara figlia; io son pentito,
Io son fedel; la tua virtù sublime
Mi ha spinto a questo passo:
Alla fine son uomo, e non un sasso.

Rimane un sasso invece Zolimano, che se ne torna crucciato in Turchia, impenitente ottomano.

Povero Cerlone! Egli, a buon conto, non è che un commediografo orecchiante, di feconda vena comica, d'immaginazione fervida e stramba, ma digiuno d'ogni coltura. Il suo merito principale è d'aver perfezionato il tipo di Pulcinella, e d'aver creato alcuni personaggi buffi come il *Don Fastidio de Fastidiis* e il *Don Saverio Mbomma*, che è il

IL TEATRO DEL FONDO
DELLA SEPARAZIONE DEI LUCRI
ORA TEATRO MERCADANTE
NAPOLI.

« MAROCHIANO »
OGGI MARECHIARO.

Da una stampa del sec. XVIII.
BIBL. LUCCHESIANA.

« guappo » napoletano [1]. Ha valore e importanza più di tanti altri commediografi buffi contemporanei e anteriori; ma vale assai meno del suo rivale Giambattista Lorenzi.

II. — Giambattista Lorenzi.

Nella seconda metà del secolo decimottavo, Carlo Carafa duca di Maddaloni riuniva in casa sua alcuni giovani, per rappresentarvi insieme con essi commedie scritte o tracciate da qualcuno di loro. Giuseppe Pasquale Cirillo, il più attempato, illustre professore di diritto nella nostra Università, e congiunto per vincoli di sangue e discepolo di Niccolò Capasso [2], soleva dare i soggetti [3]; ma nei bei tempi della sua giovanezza aveva sostenute con valore le parti di *Coviello*. Cristoforo Rossi faceva da *Pascariello*, tipo inventato da quel multiforme e singolare e bizzarro artista che fu Salvator Rosa; Nicola Buonocore da *Marco Pacchietta*; Francesco Villani da *Petit-maître*; Francesco Bauci da *Abate bitontese*;

---

[1] Pur di quest'altro tipo comico, lontana propaggine del *Miles gloriosus* e del *Capitan Fracassa*, ebbi a tracciare un profilo nella *Illustrazione Italiana*, Milano, Treves.

[2] Era nato in Grumo, patria altresì di Niccolò Capasso e di Niccolò Cirillo, nel 1709. Nel 1729 era già professore d'istituzioni canoniche, nel 1738 di diritto municipale, nel 1746 primario di diritto civile.

[3] Il Napoli-Signorelli riferisce qualche titolo di queste commedie a soggetto: *Il politico, Il Saturno, Il metafisico, I mal'occhi, Il dottorato, Il salasso, L' amicizia*. Scrisse anche per intero qualche commedia, come *La marchesa Castracani*, stampata a sua insaputa, e *Il notaio ossia le sorelle*, che rimase inedita. Cfr, *Storia critica de' teatri*, vol. X, pt. II, p. 24 e 25.

Giuseppe Bisceglia da vecchia; Francesco Antonio Castiglia e il critico Pietro Napoli-Signorelli da donzelle; Giovan Paolo de Dominicis e Gennaro Salerno da vecchi; Gaetano Giordano da servo; Nicola Curcio da servetta; e il Duca medesimo e Giambattista Lorenzi da amorosi.

Così il Lorenzi cominciò la sua carriera drammatica.

Egli era nato in Napoli circa il 1719 [1]; e fu accademico Filomate, e Costante col nome di Eulisto, e pastore arcade col nome di Alcesindo Misiaco. Un mezzo battesimo di poeta glielo aveva dato il « divino » Metastasio. Questi aveva pubblicata la sua celebre canzonetta a Nice: *Grazie agli inganni tuoi Alfin respiro, o Nice*, scritta in Vienna nel 1733; e il Lorenzi « vi fece una risposta sulle stesse rime », della quale « tanto si compiacque il romano cesareo poeta, che volle si fosse impressa tra le sue poesie ».

Contemporaneamente al Duca di Maddaloni, Raimondo di Sangro Principe di San Severo, « che tanto amò le scienze fisiche, e fece tante belle esperienze ed invenzioni, e ornò la sua cappella di tante opere d'arte che anche oggi noi ammiriamo » [2], aprì la sua casa a' comici dilettanti; e di questi il Lorenzi divenne il poeta, come già di quella era l'amministratore. Il principe qualche volta suggeriva lui

---

[1] Il Settembrini dice di non aver « saputo trovare quando nacque » (*Lezioni di lett. ital.*, vol. III, lez. LXXXVI). Eppure il Napoli-Signorelli lasciò scritto ch'egli era mancato « nel 1807, avendo oltrepassati gli anni ottantasei della sua età ». *Storia crit. dei teatri*, vol. X, part. II, p. 129. Ma il 1807 mi pare da correggere in 1805; chè questa è la data della morte che registra l'anonimo editore delle opere lorenziane, nella prefazione al II volume, p. XV.

[2] SETTEMBRINI, *Lezioni di Letteratura italiana*, vol. III, lez. LXXXVI.

l'argomento della commedia, e il Lorenzi ne ordiva la tela; e lo stesso principe tradusse pei suoi dilettanti *Il tamburo* dell' Addison, *Il pregiudizio alla moda* di Nivelle de la Chaussée, e qualche altra commedia ancora.

Anche don Vincenzo Boraggine, consigliere del Sacro Regio Consiglio, e dilettante, anzi « dilettantissimo », come dice l'editore delle opere lorenziane, di musica, fece rappresentare in casa sua delle commedie; e il Lorenzi, che gli era amico, ne scrisse e ve ne recitò varie in prosa, tra cui il *Don Anchise Campanone ossia il Concerto* [1], che, a preghiera dello stesso Boraggine, più tardi ridusse a melodramma, mutandone il titolo nell'altro: *Fra i due litiganti il terzo gode*. E dai palazzi dei signori il Lorenzi passò nella reggia, tra' comici reali; i quali, dopo la morte del marchese di Lìveri [2], avevano sostituita, nel teatrino di Corte, sotto la direzione di Giuseppe Pasquale Cirillo che n'inventava i soggetti, la commedia improvvisa alla meditata. Divenne in seguito direttore e concertatore di tutte le opere che vi si rappresentavano; e scrisse per la Corte anche alcune commedie in prosa, recitate quasi sempre nella reggia di Caserta, tra cui *Il bugiardo*, che è la commedia del Goldoni

---

[1] *Don Anchise Campanone o sia il Concerto, commedia nuova e piacevole secondo il buon gusto moderno*. In Napoli, presso Domenico Sangiacomo, ecc. Senza l'anno di pubblicazione.

[2] Domenico Barone, marchese di Lìveri, fece rappresentare le sue commedie innanzi al re Carlo di Borbone, e le pubblicò poi dal 1741 al 1756. Eccone i titoli: *L'abate, Il governatore, Il corsale, Giansecondo, La contessa, La Claudia, Il cavaliere, Gli studenti, Il solitario, L'Enrico*. Cfr. NAPOLI-SIGNORELLI, *Storia crit. dei teatri*, v. X, pt. II, p. 20 ss.

rifatta, e *L' inganno* [1]. E in questo stesso torno di tempo, ebbe l'ufficio di revisore regio delle opere teatrali.

Quando venne in Napoli l' imperatore d'Austria Giuseppe II, si pensò di dargli il divertimento d' uno spettacolo popolare caratteristico. Il Lorenzi, coi suoi comici, recitarono all'improvviso una commedia, in un pagliaio, costruito nel boschetto di Portici. L' imperatore ne rimase così maravigliato, che non volle credere che fosse davvero un'improvvisazione. Gli si presentò allora il Lorenzi, e gli chiese un argomento: dieci minuti dopo, ecco che della nuova commedia si cominciò la rappresentazione. L' imperatore incredulo ne rimase questa volta sbalordito.

Il poeta morì molto vecchio, nel 1805, quando già l'opera buffa agonizzava. Vivo, ne aveva accresciuto lo splendore.

Scrisse circa trenta libretti; e il suo nome è sopravvissuto a lui. Per l'opera sua i critici non hanno avuto se non parole di lode; e come il Napoli-Signorelli e il Cimaglia, così il Klein e il Settembrini, e così il Buonvino. Sennonchè l'esame che essi hanno fatto di quelle commedie, e il giudizio che ne hanno dato, è stato più o meno traviato dal preconcetto che totalmente opera del Lorenzi fosse il *Socrate immaginario.*

Prima tra le sue commedie per musica fu, come ho accennato, *Fra i due litiganti il terzo gode*, rappresentata ai Fiorentini l' autunno del 1766, con musica di Gennaro Asta-

[1] *L'Inganno, commedia del signor Giambattista Lorenzi napoletano, detto fra gli Arcadi Alcesindo Misiaco.* Venezia, MDCCXCII. È nella *Collezione di commedie moderne, la maggior parte inedite, seconda edizione, Venezia* (la prima è di Napoli), in dieci volumi. L'*Inganno* era stato dato poi al teatro Nuovo, con qualche ritocco del poeta.

rita, « giovane maestro di prima uscita », e più tardi, nel 1772, al Nuovo, col nuovo titolo *Gli amanti comici*, e con nuova musica, del Paisiello [1]. Il Klein e il Buonvino ne dànno un largo sunto [2]. — *Don Anchise Campanone* è un ricco *cafone* di Trocchia; che è stato seminarista dodici anni, senza cavare dai suoi studi altro costrutto che di ritenere a mente le regolette della grammatica latina di Portoreale. È destinato sposo a una signorina napoletana, *Donna Carlotta*; ma ha due rivali: il *Conte Piroletti*, cavalier servente e protetto dalla matrigna della signorina, e *Don Ottavio*, maestrino di declamazione, amante corrisposto. Sono degni l'uno dell'altro. Conosciamo prima il Piroletti. Quando entra, *Donna Sofonisba*, la matrigna della Carlotta, ordina al servitore: — « Eh!, seggia al Conte »; e lui:

— Nanì, nanì: in ginocchioni deve
Chieder mercede un prigioniero innanzi
All'arco trionfal del vostro merto.

Poi, lo smanceroso maestrino Ottavio: che si lascia sorprendere in teneri colloqui con la scolara, e danno a intendere al padre che essi concertavano non so che scena di commedia. Situazione vieta. Finalmente, *Don Anchise*; che, arrivando da Trocchia, si presenta al padre della sposa:

D. Anchise — Ne? La Carlotta sa parlar latino?
D. Rutilio — Figlio mio, pe no poco
Mantiene mo la mano
A la bestialità. Non sa....

[1] Nel 1777 si ridette al Nuovo, con alcuni cangiamenti del poeta.

[2] KLEIN, *Geschichte des Drama's*, vol. VI, pt. I, 1868. BUONVINO *Giambattista Lorenzi*, nel *Giornale Napoletano di filosofia e lettere*, vol. II, dicembre 1875.

D. Anchise — Oh càspita!
Mi scusi, mio padrone,
Io qui disfido Marco Cicerone!

Aveva pronto un discorsetto mezzo in latino; e in mancanza di meglio, lo recita alla matrigna della bella, scambiandola per lei:

Salutem dicit,
Tibi gratulor, mihi
Gaudeo; te amo, tua tueor... tueor....
Compatite: memoriam me tradivit.

Per isfuggire alle ire di questa futura suocera, una volta corre a rinchiudersi in cantina; un' altra è dal futuro suocero cucito in un sacco, dove, benchè gli si raccomandi il silenzio, non sa star fermo, e starnuta e cita sentenze di Cornelio Tacito. Per sua buona fortuna, lo ascolta Piroletti; che fiutando in quel nascondiglio un' avventura galante, si sostituisce a don Anchise, e si busca dalla bisbetica donna Sofonisba e da due servitori una serqua di legnate [1]. L'equivoco è scoperto e deplorato, ma troppo tardi!

All' insaputa di donna Sofonisba e della figliastra, don Rutilio e don Anchise preparano i Capitoli nuziali. Don Anchise si dice pratico del formulario, e detta al futuro suocero:

Anch. — ... Mi obbligo e prometto
D'affittare mia figlia...

[1] Qualcosa di simile è narrato nel poema di *Bertoldo*, canto V; e nella *Storia di Cambriano contadino*. Cfr. il mio articoletto sul *Cambriano*, nella rivista *Giambattista Basile*, a. II, dicembre.

Rut. — Tu che càncaro dice? d'affittare?
Io te la do per moglie!
Anch. — Ma così qua diceva.
Rut. — E si nn'è cosa,
Lassa, bellezza mia!
Anch. — Mi maraviglio! Scrivi ussignoria:
Di maritar mia figlia...
Per il prezzo di annui
Ducati ottanta....
Ed inoltre mi obbligo
Di darla a don Anchise Campanone
Per due anni di fermo,
E quattro di rispetto...
Rut. — Zitto, no cchiù, ca fiete
De calamare 'n faccia ch' è n' orrore!
Anch. — Ch' è quello che dico io! Ho fatto errore;
Cassate tutto questo.
Rut. — È fatto.
Anch. — Inoltre,
Senza espressa licenza che non possa
Subaffittarla ad altri.
Rut. — Uh peste! E lassa,
O te sfonno lo cranio!

E anche questa situazione è rancida. Nel Trinchera però essa prendeva sapore satirico dal fatto che chi sbagliava era un vero e proprio notaio. Tuttavia la commedia è piena di brio, di comicità, di buffonerie; spontanea, spensierata. Di nuovo non c'è che il colorito; ma esso è assai vivace e brillante.

Il furbo malaccorto, rappresentato al Nuovo nell'inverno del 1767, con musica del Paisiello, è uno dei più strani miscugli di eroismo e di buffoneria. Masnadieri, voci di sot-

terra, soldati, donne prigioniere nutrite per uno spiraglio da una mano sconosciuta, fede matrimoniale promessa senza nè conoscersi nè vedersi, duelli, scambi di persona, riconoscimenti, fughe, mariuolerie, perdoni.... Il Cerlone, nei momenti di maggiore fecondità, non era riuscito a immaginare un guazzabuglio simile!

Un Conte e un Marchese inseguono, con uomini armati, alcuni banditi, senza conoscersi tra loro. Rimane sulla scena il Marchese, in compagnia d'un napoletano, *Don Testone*. Sentono una voce di sotterra, che si direbbe d'un'eroina metastasiana:

E quando alfine avrete,
Stelle, di me pietà?

Frugano, e scoprono la porta d'un sotterraneo; la sconficcano, ed ecco venirne fuori una giovane donna....: la sorella del Marchese! — Come ti trovi qui?, questi le domanda. — Fui assalita da' masnadieri — essa risponde — tratta nel fondo d'una torre,

e qui da un'empia
Masnada, or con severo,
Or con placido volto,
Fui richiesta d'amore.

Ma la virtuosa aveva costantemente resistito alle lusinghe e alle minacce; e allora quei tristi l'avevano rinchiusa in quella caverna, sperando una resa per fame.

March. — E pur quel volto tuo non ben esprime
Il tuo scarso alimento!
Oh Dio! che pensar deggio?

— Niente di male — riprende la donna. — I miei gemiti furono ascoltati da un pietoso sconosciuto, che mi diede il nutrimento attraverso a uno spiraglio. Promisi di sposarlo, quando potessi riavere la libertà. — Nessuna maraviglia che il fratello trovi strano un amore così romanzesco!

Intanto al Marchese giunge da Roma la notizia che un suo fratello è stato ucciso in duello da un *Conte Arcieri*. Lo avrete capito: questi è per l'appunto quel Conte che poco fa ha contribuito, col Marchese, a mettere in fuga i masnadieri, e quello stesso che si è fidanzato alla sepolta viva! Di più egli è nipote di don Testone, che non ancora lo conosceva di persona; ed è fratello d'una *Camilla*, la quale, già amata e ora abbandonata dal Marchese, vestita da uomo, corre il mondo alla ricerca del traditore.

Il qual Conte dunque, sbaragliati i masnadieri, corre al sotterraneo per conoscervi la promessa sposa. E vi trova Camilla, ch'egli non riconosce perchè era stata fin allora chiusa in un collegio di Napoli; la quale s'era nascosta là sotto per isfuggire agli occhi dello zio. Intanto *Ginevra*, la sepolta viva, aspetta di conoscere lo sposo. Le capita innanzi un cantastorie, *Sciarappa*, e le canta una canzonetta. Essa se ne annoia; e Sciarappa trae di tasca un fascio d'altre canzoni, perchè scelga lei quale le torni meglio a grado. Ginevra vi getta uno sguardo distratto; ma riconosce tra quelle cartacce alcune delle lettere da lei scritte all'amante ignoto. Suppone senz'altro che sotto le spoglie di quel Tremacoldo si nasconda l'amato bene, e gli getta le braccia al collo. Sciarappa non ne è scontento, e lascia fare. Ma è sorpreso da *Cannetella*, la sua fidanzata, e riesce a stento, con segni e con mezze parole, a farla tacere. E Ginevra presenta a suo fratello il creduto Conte Arcieri. Don Testone non ha rivelato che

di codesto Conte egli è zio; e ora tenta di salvare il supposto nipote dalla vendetta del Marchese.

March. — Ditemi, signor Conte, siete stato
In Roma voi?
Test. — (No, no!) (*nell'orecchio a Sciarappa*).
Sciar. — Sì, sì.
March. — E avete
Colà mai duellato?
Test. — (Maje, maje!) (*c. s.*)
Sciar. — Sempe, sempe; e ho ammazzato
Più morti che non peso. (Mo vedimmo
Chi arriva primmo!)

Il Marchese se l'ha per detto, e riserba la vendetta a più tardi. Don Testone, rimasti soli, si dà a conoscere al cocciuto e supposto nipote, e vuol condurlo ad abbracciare la sorella.

Sciar. — Chi? Menella?
(Mo chesta me scommoglia, e nce so' acciso!
Vide n'auta castagna!)
Test. — Qua' Menella?
Io te parlo de sòreta Camilla,
Ch'è fuggita di casa, e bò perduono.
Sciar. — Ah,... Camilla!...

Quando il vero Conte Arcieri si presenta, è ritenuto un impostore. Ma ei ne profitta per servirsi di Sciarappa ai suoi fini. Il Marchese manda a sfidare il finto Conte. Il quale, a buon conto, per sottrarsi a tanti imbrogli, s'accorda con Cannetella di scappare nella notte. Racimolato quello che ha potuto in casa, all'ora fissata scende nel giardino, per aspet-

tarvi la ragazza. Si sente chiamare sommessamente da una finestra. Non ha il coraggio di voltarsi, ma la voce risuona più forte. Si volta; ed è Ginevra, che gli propone di fuggire insieme. Egli finge d'acconsentire, e lei gli getta una borsa. Ma quando quel lazzarone fa per impadronirsene, vien circondato da gente armata, e condotto innanzi al Marchese e a don Testone, che avevano appreso da certi forestieri chi fosse il vero Conte. Lo rinchiudono in un fienile, sotto il tetto. La fida Cannetella monta lassù con una scala, lo lega con una corda, e lo colla giù dall'abbaino. A mezza strada, si sente gente; e la donna attacca la corda a un chiodo, e se la dà a gambe. Sciarappa rimane così sospeso tra cielo e terra, e per caso, proprio avanti alla finestra della camera di Ginevra. Quadro: s'affacciano don Testone dalla porta di strada, il Conte dall'abbaino, Ginevra dalla finestra. Tutti vogliono a sè Sciarappa; e Ginevra, che ancora lo crede il suo salvatore, riesce a tirarselo nella sua camera. Ma ora l'equivoco non può durare più a lungo; e Sciarappa, il furbo malaccorto, è perdonato, e può sposare Cannetella. E anche gli altri matrimonii possono celebrarsi, in pace.

Come si vede, l'intrigo non è nuovo; ma è svolto con singolare abilità scenica. E la vena comica è fresca e abbondante. Il furbo cantastorie, scambiato per un nobile amante, ha, anche nell'opera buffa, il suo predecessore in *Cuoppo* della commedia *Lo Simmele* di Bernardo Saddumene, esaminata dianzi.

Nella primavera dello stesso anno 1767, fu rappresentato al medesimo teatro Nuovo *L'Idolo cinese*, con musica del Paisiello. Il Klein e il Settembrini ne han fatto grandi elogi.

« In un certo luogo della Cina », dice *l' Autore a chi legge*, « vi era una legge, che morendo un principe senza eredi, si dàssero i beni del defunto al primo forestiere che a caso ivi capitato fosse, così ovviandosi le dispute e le discordie tra' nazionali ». Ora, appunto in uno di questi momenti propizi, avvenne che in quelle parti capitasse un napoletano, di nome *Tuberone*. Regolarmente subito lo si dichiara sovrano del paese e sacerdote di Kam. Egli, contentone, si accasa laggiù, vi si ammoglia, e procrea anche un figliuolo. Ogni anno il dio Kam era solito di scendere dalla luna, per visitare i sudditi di Tuberone. Avvicinatosi il tempo, questo sacerdote dà gli ordini perchè si facciano i preparativi: si apparecchi cioè all' aria aperta una mensa sontuosa, come ésca per attirarvi il nume lunare, che pare fosse alquanto goloso.

Tuberone — Meniste, a nnuje! L'asciuta de lo Sole
Sollecitammo 'ntanto
Co l'abballo, lo suono e co lo canto.
Già lo gallo fa chichirichì,
Vieni, Sole, dal Michirimì;
Vieni Kamme,
E bótta le gamme,
Ca l'auciello già fanno 'nguì 'nguì.

Coro — Già lo gallo fa chichirichì,
Vieni, Sole, dal Michirimì.

Tub. — Lassa, Apollo, sto tanto dormì',
Ca lo grillo non fa cchiù trì trì:
Luce a Kamme
Puo' fa' co le sciamme,
Ca de notte se schianta a benì'.

Coro — Già lo gallo fa chichirichì,
Vieni, Sole, dal Michirimì.

E il sacerdote, seguìto dal popolo, si avvia devotamente sulla collina, per attendervi la discesa del nume.

Errava per caso là intorno un altro napoletano, chiamato *Pilòttola*, che era capitato in Cina per seguirvi il suo padrone, innamorato d' una donzella tartara. Soffriva da qualche giorno disagi, aveva fame ed era senza speranza di sodisfarla, quando s'imbatte in quella tavola così appetitosamente imbandita. Vi si getta sopra avidamente; ma non ha nemmeno ingoiato il primo boccone, che Tuberone e i suoi ministri gli son sopra, gridando: — *È isso! è isso!* Pilottola chiede pietà; quelli acclamano, e dicono ch' è troppo conosciuto, e ch'è inutile che finga.

Tub. — E pecchè, Nume mio,
Ve volite annascònnere? Allegrezza!
Allegrezza! A lo tempio!

Pil. — E ghiammoncenne.
(Mme l'ha fatta Monzù!)

Tub. — Comme decite?

Pil. — L'aggio co no Monzù. Vasta.

Tub. — Ch'è Idolo?

Pil. — È cuorno! Vuo' sapere
Li fatte de nuje Idole?

Tub. — Scusate.

Pil. — Appila, o mo dal Cielo
Ti fo cader sul capo
Un tricchetracche e truono.

Tub. — No truono? Arrassosia!

Pil. — (Ch'aggio da fa'? pigliàmmola 'mpazzia!)

E Pilottola si mette a fare il nume sul serio. Tutti ricorrono a lui, che disimpegna la sua parte mirabilmente. Vestito da idolo, seduto su una barella, vien portato in

giro sulle spalle di quattro ministri cinesi, mentre altri gli vanno intorno facendo vento, e riparandolo cogli ombrellini dal sole. Pare il papa nelle funzioni solenni.

Pil. — Chi vuole l'Idolo, il Dio lunatico?
Discenzi e fistole, craunchie e tràcene,
Porzì lo cancaro pozzo sanà':
Il nuovo Anonimo eccolo ccà.
Tub. — Si Numme Kamme, sti disgraziate
Da quattro sìmpeche so' tormentate:
Vuje liberàtele pe carità.
Pil. — I morbi nascono dal vesentèrio:
Quello è flemmatico, quella è colèrica,
Quest'altro è tisico, quest'altra è isterica:
E tutti avrebbero da salivar.

Ma mentre ch'ei si gode gli onori divini, e con quell'aria da Dulcamara fa restare a bocca aperta quei poveri Cinesi, scorge nella folla il Monzù suo padrone. Le gambe gl'incominciano a tremare.

Pil. — (Mmalora! Monzù!
Si chisto mme scopre,
So' 'mpiso mo ccà!).
Tub. — Che avite, gran Kamme?
Pil. — Che ssaccio: le gamme
Mme sento sterà';
Mme sento a lo cuollo
Na cosa allazzà'.
Tub. — No 'ntenno, mio Numme.
. . . . . .
Pil. — Portàteme dinto,
Mme voglio 'nzagnà'.
Kam. — Mìo Nume....

Lic. — Signore....
Pil. — Chiù tardo parlammo....
Erg. — Vi priego....
Ado. — Sentite....
Pil. — Chiù tardo ve chiammo....

E se la svigna, gridando:

Ho il corpo scommosso,
Non pozzo chiù sta'.

Ma il Monzù, riconosciutolo, pensa di trarre partito da quella metamorfosi pei casi suoi. Gli ordina di rispondere in un certo modo a certe sue domande, e il malcapitato ubbidisce. Tuberone con molta riverenza lo ascolta, e si scuote quando sente diretta a sè stesso questa minaccia:

Pil. — . . . . . e perchè il patre
Non sa farsi ubbidire, il patre adesso
Ch'esca prieno d'un ciuccio....
Tub. — Idolo mio, perduono....
Pil. — Ah longe, ah longe, o 'nfaccia
Io ve sparo no truono, e v'arroino.

Non tutti sono però così supinamente credenti come codesto gran sacerdote; e il nume si sente giungere alle orecchie certe paroline assai poco gentili, e vede fare certi versacci che non promettono nulla di buono. Pilottola s'accosta al mite Tuberone, e gli domanda sotto voce:

Pil. — Ne, qui voi altri usate
Lo 'mpalare o la forca?
Tub. — E non sapite
Che ccà li rèje se frìono coll'uoglio?
Pil. — Bonanotte!

E mentre gli altri si bisticciano tra loro, egli tenta di svignarsela. Tuberone se ne accorge, e gli va incontro premuroso e gli domanda dove desideri di andare.

Pil. — Fuggo da voi, canaglia.
Tub. — Ah 'nnanze fate
Zompà' la capo a figliemo!
Pil. — Scrive a Pontannecchino![4] In su la luna,
Alme di baccalà, mo mme ne torno;
E voglio farvi 'na fattura a morte!
Tub. — Pietate, Idolo mio....
Pil. — Non c'è pietà: stragge crudel vogl'io.
Vado, volo su la luna
Un diluvio a preparar.
Co na zìfera di vento
Voglio far dal pedamento
Questa China subissar!
(Bene mio, che speziarìa
Tengo dinto a li cauzune!)....

E se ne scappa; ma gli si corre dietro, e voglia o non voglia, egli deve fare l'idolo! Risale nella nicchia, tirando moccoli a tutti gli Dei della luna. Viene Liconatte, il figlio di Tuberone, al quale più che a ogni altro era nociuto l'oracolo di lui. Pilottola ricomincia a tremare, e manovra per ridiscendere dalla nicchia incomoda.

---

[4] Era il celebre boia contemporaneo. Cola Capasso, nella parodia dell'*Iliade*, parlando degli Dei di Omero, esclama:

Manco Pontannecchino se la sente
D'avè' no Ddio de chisse pe parente!

Lic. — Eh... eh...
Pil. — Ah... ah....
Lic. — A te.
Pil. — A me?
Lic. — Chi sei?
Pil. — Idolo. (Che sia acciso
Io che lo faccio!)
Lic. — Tu sei nume?
Pil. — Gnorsì... cioè, lo ddicono,
Lic. — E tu dal ciel calasti?
Pil. — E chesto puro
Lo ddicono....
Lic. — E tu dal cielo
Come calasti qui?
Pil. — Dirò: per mare.
Lic. — Dal ciel per mare?
Pil. — No, signò': per terra.
Lic. — Per terra? Ah malandrino...
Pil. — Ussìa mme scusi.
Mo mme recordo meglio:
Venni co lo scerocco in una nuvola....
Lic. — Il tuo nome?
Pil. — Pilottola... (oh mmalora!)
Cioè... così mi chiammo
Nei giorni di lavoro, ma de festa
Mme chiammo il Nume Càmmera... e potèca.
Lic. — Basta. Già vedo
Che un birbante tu sei.
Pil. — Chesta è la faccia mia: ussia s'informi
Si maje so' stato galantommo.

Liconatte minaccia di ucciderlo, e si rabbonisce solo quando Pilottola gli promette che si servirà della sua qualità di idolo per aiutarlo. Il giovanotto gli mette in bocca un con-

siglio da dare, in forma di oracolo, a Tuberone. Ma una domestica che ha sentito, va a scoprire tutto alla padroncina; la quale si precipita sulla scena, e si mette dall'altro lato di Pilottola. Giunge in questo Tuberone, apparecchiato a fare i suffumigi per placare l'idolo. Questi vi rinunzia, e dice che vuol pronunziare un oracolo. La signorina gli fa luccicare sotto gli occhi una lama di pugnale, imponendogli di non parlare; dall'altro lato sta Liconatte con altro pugnale, che gl'impone invece di parlare. Pilottola guarda ora dall'una parte ora dall'altra; le minacce sono incalzanti, ed egli non sa come risolversi. Finalmente, non potendone più, si butta fuori della nicchia, e fugge gridando: — *So' muorto!... ajuto!* —. Tuberone gli corre dietro, e riesce a impedirgli di tornare sulla luna, colla promessa di un pranzo. S'appresta la mensa; ma con grande sua maraviglia, Pilottola trova apparecchiata la sua sedia non al desco, ma sulla nicchia. Egli vi va a sedere, aspettando cosa debba nascerne.

Tub. — Via sù, che comannate?
Pil. — Che son quelli?
Tub. — Maccabei d'Italia.
Pil. — Vògliola.
Tub. — Viva Kam: mm'hai dato gusto! (*e mangia*)
Pil. — Guè...guè...aspetta... oh cancaro...! (*fa per calare*)
Erg. — Che fate?
Pil. — E ussia non bede chillo che s'allopa?
Erg. — E lasciatelo far; questo è il costume.
Pil. — Che costummo? na mèuza!
Tub. — Na mèuza? puro nc'è; ed è na mèuza
De vacca levantina. (*e mangia*)
Pil. — E miette 'mmocca? Diavolo, strafòcalo!

Insomma sulla nicchia ei non regge più. Si cerca di rab-

bonirlo, persuadendolo che quello era il costume del luogo: toccava al ministro di sodisfare la golosità del Nume.

Pil. — (Ma mo t'agghiusto!) No nne voglio chiune.
Tub. — Ubbedisco. (Bonora! mme piaceva!)
Pil. — Ch'è quello?
Tub. — Son maruzze americane.
Pil. — Faccio passo. Han le corna:
Le corna americane fanno male.
Tub. — (Chelle mo sì ca mm' èscono pe ll'uocchie!)
Pil. — Cos'è quello?
Tub. — È no piatto
Di un gatto pardo turco in gelatina.
Pil. — Passo.
Tub. — Pecchè?
Pil. — Rascagna le stentina.
Tub. — Idolo mio, mme schiatte!

Tuberone non regge più ad aspettare ch'egli esprima il suo desiderio, e si getta come un affamato su un pàpero indiano; ma gli va a traverso, e grida perchè gli si dia da bere.

Pil. — Oibò, non aggio sete.
Erg. — Ma Kam, in caritate....
Tub. — Non pozzo... oimè... lo vino pe' piatate!
Pil. — Priesto l'acqua, che si porti!
Tub. — Acqua?....
Pil. — E boglio acqua zorfegna.
Tub. — Qui non si usa....
Pil. — Acqua ferrata.
Tub. — Non se trova..., nce vo' vino!....
Pil. — Si porti acqua antivenèria.
Tub. — Ora chesta è na miseria;
Io mo moro 'nzanetà.

Pil. — Via, si porti un cato d'acqua.
Tub. — E sia pur di baccalà! (*beve*)....
Bene mio, ca mo moreva.
Pil. — Ho più sete.
Tub. — Torno a bèvere. (*beve*)
Erg. — (Ma finìscila, che fai?)
Pil. — (Io lo voglio fa' crepà').
Tub. — Ho bevuto.
Pil. — Vive assaie.
Tub. — Uh mmalora! chiù non pozzo....
L'acqua torna al cannarozzo. (*beve*)
Erg. — (Vuoi finirla?)
Pil. — Che carcàra
Tengo 'ncuorpo, 'nzanetà.
Voglio vèvere.
Tub. — Repara,
Ch'è na votta già lo stommaco!
Pil. — Voglio vèvere....

Ma in questo succede un grosso imbroglio, e Pilottola va a nascondersi sotto la tavola. Una serva, anch'essa napoletana, ve lo scopre; e lui con gli altri è messo in gattabuia. Lo libera però la servetta medesima che ve lo aveva fatto entrare, strappandogli la promessa ch' ei l'avrebbe sposata. E insieme con lei, dopo alcuni altri casi, Pilottola può finalmente ritornar felicissimo a Napoli.

In questa esposizione, s'intende, non ho tenuto alcun conto della parte eroica della commedia, perchè essa, come sempre, si trascina stentatamente, e non presenta nulla di notevole.

Contemporaneamente al Lorenzi, Francesco Cerlone trattò il medesimo soggetto. Non so dire chi dei due possa aver suggerita l'idea all'altro, o se entrambi, com'è più probabile, abbiano attinto a una stessa fonte; a ogni modo mi pare che metta conto porre di fronte le due commedie.

Quella del Cerlone è intitolata: *Il tiranno cinese.* — Il napoletano *Pistone* càpita nella Cina insieme con un camerata. Non hanno come fare, e ragionevolmente temono di morir di fame. Si separano a un bivio solitario, e vanno a cercare la fortuna per opposta direzione. Pistone s'imbatte in due sacerdoti cinesi, che fissandolo attentamente, si scambiano segni. « Somiglia tutto il Gran Lama! », mormorano, e gli s'accostano, gli girano intorno, ripetendo: « È tutto lui! ». Finalmente l'invitano a seguirli. Pistone non vorrebbe, ma, minacciato, acconsente. Era morto da poco il Gran Lama, che quei sacerdoti facevano credere immortale, ed ora cercavano chi gli somigliasse, per poterlo sostituire. Ed ecco che Pistone comparisce camuffato da Gran Lama, con barba lunga e bianca, fra i due sacerdoti. I quali gli dànno gli ammaestramenti necessari alla nuova carica, e lo ficcano nella nicchia. L'imperatore ha fatto sapere che sarebbe venuto a sollecitarne l'oracolo. I sacerdoti, al comparir del sovrano, intònano una preghiera, per indurre il Gran Lama a degnarsi di rispondere. Pistone, con impeccabile gravità e serietà, esce di sotto la cortina, e mormora solennemente l'invocato oracolo:

In questa guerra moriranno i morti
E resteranno ancora in vita i vivi.
Se Palmira tua figlia
Sposa la Tartaria,
Partorirà la Perzia a prima doglia;
E tu fatti un riparo,
Se no porti pericolo de 'ntoscia:
Vanno a doie grana ficocelle mosce.

E con lo stesso sussiego, olimpicamente imponente, rientra nella nicchia. Resta ora a' sacerdoti il non facile cómpito di decifrare quelle parole enigmatiche. Spiegano a modo loro, ricavandone più o meno un senso; ma l' ultimo verso è il ponte dell'asino. Si scervellano, ma inutilmente. *Scilipù*, l'uno dei due sacerdoti, propone questa spiegazione: « *Vanno a due grana*, cioè vanno a due città per ajuto e soccorso; ma sarà *ficocelle e moscia*, cioè inutile ed infruttuoso ». L'imperatore se ne contenta così così; e, rassegnato, va via. Appena uscito, Scilipù e Cupigi afferrano Pistone, lo tirano giù dalla nicchia, e gliene dànno senza risparmio, per averli messi in un così pericoloso ginepraio d'ermeneutica. E lo ricacciano poi di forza, così malconcio, sull'alto trono. Ivi quel malcapitato è condannato a rimanere tutto un giorno, digiuno. A un certo momento non ne può più; e credendosi solo, ne scende, e va annusando se ci sia qualche cosa da mangiare. S' incontra in *Pimpinella*, la sua innamorata di un tempo, che nell'amica penombra del tempio faceva ora la vezzosa col paggio. Nello scorgere il Gran Lama, il paggio si fa piccolo piccolo.

Pistone — Oh... chi siete?
Pimp. — Io songo....
Pag. — Inchìnati! che? vuoi subissare?
Pimp. — Oh e battenne! Io songo....
Pist. — Pimpinella (*prevenendola*).
Pimp. — Maramè carosa! comm'annevina!
Pag. — Io l'ho detto.
Pimp. — E steva a Napole de casa....
Pist. — 'Ncoppa a li Pulite.
Pimp. — È lo vero! Comme lo ssa?
Pag. — Per opera del cielo.

Pimp. — E là voleva bene....
Pist. — Volive bene a Pistone.
Pimp. — Gnernò; mo avite sgarrato: maje l' aggio potuto vedè' a Pistone.
Pist. — (Potta de craje matino!) E pecchè le dive audienza?
Pimp, — Pe lo scorcoglià'. Era no 'ntòntaro, no ciuccio; projeva, e io lo lusingava, e me lo faceva co passe e pignuole.
Pist. — E bolivo bene?...
Pimp. — A Don Tiritofalo Zella.

Ferito e scornato, Pistone pensa d' avvalersi della sua nuova qualità per mandare a monte l'unione di Pimpinella col fortunato rivale. Le predice che, sposando don Tiritofalo, partorirà un elefante, un coccodrillo e un caprone. Sopravviene a proposito don Tiritofalo — che è il camerata col quale Pistone comparve la prima volta in iscena, — e il Gran Lama fa con lui l'insolente. Ma quegli, spregiudicato, senza tanti complimenti gli dà addosso. Scandalizzato, atterrito, il paggio corre ad avvertire i sacerdoti. Che intervengono in tutta fretta, e scomunicano don Tiritofalo. Intanto, parlandogli nell' orecchio, minacciano Pistone di legnate, in pena della sua imprudente discesa dalla nicchia. Pistone se l' ha per detto. In quel punto giunge l'imperatore.

Imper. — Eccelso protettor della Cina.
Pist. — O mio signazio.
Imper. — Ariobante geme tra' ceppi.
Pist. — Lo so.
Imper. — Tra poco sarà pasto delle fiere.
Pist. — Salute a chi lo conta.
Imper. — Tra poco il principe Armidoro i Tartari attaccherà.
Pist. — Che l'attacca; nce aggio sfizio!

Imper. — Ma avremo la vittoria?
Pist. — (Io che mmalora aggio da di'?)
Scilipù — (Parla, che ti scanno!)
Cupigi — (Rispondi, che ti sventro!)
Pist. — (Ne? e mo v'agghiust' io!) (*si pone in estasi*).
Pimpin. — (Chesto che bene a di'?)
D. Tirit. — (Io resto insassato).
Scil. — Or parla!
Cup. — Or risponde!

E Pistone, riabbassando gli occhi, con voce cupa e profonda, sentenzia:

Se vincere tu vuoi e trionfare,
Scilipù e Cupigi mo fa 'mpalare!

— Guardie, ordina l'imperatore, siano impalati costoro! — I due accusati implorano grazia; ma Pistone li guarda senza scomporsi. Non potendo salvar sè stessi, Scilipù e Cupigi svelano la loro impostura all'imperatore, sperando di trascinare così nella loro rovina anche Pistone. Ma questi, con fervida eloquenza, resa più persuasiva dal pericolo imminente, mette in luce gl'intrighi e le magagne di quei furfanti. L'imperatore si commuove, e condanna al palo Scilipù e Cupigi, e di Pistone... fa un mandarino! Investito della nuova dignità, egli continua ancora un poco a rappresentar la sua parte, nel mentre che, ohimè, l'azione eroica della commedia si svolge noiosamente.

Se in fondo il soggetto dell'*Idolo cinese* è il medesimo del *Tiranno cinese*, nei particolari lo svolgimento è diverso. Il sacerdote dell'*Idolo* è uno sciocco, che davvero crede alla sua malacquistata dignità; invece, nel *Tiranno*, i sacerdoti sono due impostori. La prima è una situazione più

propriamente buffa, la seconda più comica. Pilottola, l'idolo lorenziano, piglia gusto all'equivoco che lo fa credere un nume, e si diverte alle spalle del povero Tuberone; ma l'idolo cerloniano fa la professione divina proprio e sempre a malincuore, costrettovi, ed ha continuamente sopra di sè gli occhi de' due sacerdoti, che speculano sulla sua persona. E questa situazione riesce più ricca di effetti drammatici. Pistone, impigliato nelle furfanterie di quei sicofanti, c'interessa, mentre Pilottola ci fa solo ridere per la sua goffaggine e pei suoi casi, qualche volta poco originali: come ad esempio nella scena del pranzo, che ricorda quella di Sancio Panza governatore. Tuttavia così l'una come l'altra commedia abbondano di comicità. In qualche scena il Cerlone la vince sul Lorenzi, come nell'incontro dell'idolo con l'antica innamorata. Ma occorre pur tener conto della maggiore libertà di movimenti che ha chi scrive una commedia in prosa, di fronte a chi scrive per musica, obbligato a secondare, oltre il resto, i capricci del musicista e dei cantanti.

Il *Tiranno cinese* fu rappresentato trentasette sere di seguito al Nuovo; ma l'*Idolo* ebbe miglior fortuna. Si racconta che per quest'opera si sia fatto tanto chiasso, che il ministro Tanucci, nemico degli spettacoli, s'inducesse ad andare egli pure a teatro per udirla, e ne rimanesse così compiaciuto, da ordinare che fosse ripetuta al teatrino reale di Caserta, nel 1768, « con sommo compiacimento de' Sovrani, quali in quel tempo non onoravano di loro presenza i teatri del dramma buffo, per le tante scurrilità detestabili, che nella maggior parte di essi trovavansi », dice l'editore del Lorenzi. E nel 1808, dopo la morte del poeta, il dramma fu ritoccato, e vi adattò una nuova musica Pietro Generali. Ma insieme con gli onori, per poco non toccarono

al Lorenzi anche dei guai. Pare che qualcuno in quell' idolo e in que' sacerdoti volesse scorgere un'allusione irriverente ad altri idoli e ad altri sacerdoti. « I suoi detrattori », dice l'editore, « scioperatamente e per solo fanatismo rassomigliavano a quegli eterodossi, i quali credevano doversi togliere dai libri divini la Cantica di Salomone, perchè le illibate loro coscienze ne ricevevano scandalo ». Più tardi, il Settembrini volle veder nell' idolo il ritratto del re travicello Ferdinando IV! [1] Gli è che il buon Settembrini s' immaginava e si compiaceva di riconoscere nel Lorenzi quell' « Aristofane napoletano», che Pietro Napoli-Signorelli aveva additato.

Il divertimento dei numi è, dice l' autore, uno « scherzo rappresentativo per musica ». Fu eseguito nel teatrino di Corte, con musica di Giovanni Paisiello, dopo l'*Orfeo* di Gluck. — Tre scioperati napoletani, *Ciccotonno*, *Annella* e *Don Taddeo*, sono assunti in Cielo, e camuffati da Giove, da Venere e da Marte, per divertire i veri numi con le loro buffonerie. Il finto Giove e il finto Marte si disputano la finta Venere.

Marte — Giove marmotta, tu ti fidi troppo
Del tuon che spari; ma del resto poi....
Giove — Ched è sto poi? Si accorre,
Io lo truono lo jetto;
Faccio a cortielle, e faccio a pùnia 'mpietto.

---

[1] « Il Lorenzi forse direbbe che no, ma voi potete riconoscere che egli, senza volerlo, ritrasse in re Tuberone quel Ferdinando IV, che allora era giovanotto, e di poi riuscì proprio quello ». *Lezioni di Letteratura Italiana*, v. III, lez. LXXXVI.

Venere propone che combattano in singolar tenzone, ed essa si darà in premio al vincitore. Giove ha la peggio. in quel punto si squarciano le nubi, e gli Dei autentici, stufi del divertimento, vorrebbero mandare quegl' istrioni a passeggiare su per le « arsicce arene di Acheronte » ; ma essi pregano, e ottengono, di rimanere oramai agli Elisi.

Questa farsa fu, la prima volta, rappresentata dalla Marianna Monti, che vi faceva le parti di Venere ; da Casacciello, Giove; e da Gennaro Luzio, Marte : e ciò spiega e giustifica il favore con cui fu accolta. Parve « un capo d'opera dello stile buffonesco ». E sia! Ma non possiamo non sorridere nel vedere il povero Buonvino arrabbattarsi a scoprire il senso riposto di questa farsetta. Egli fu discepolo del Settembrini. « La reggenza », egli dice, « deprime il partito clericale, i savii lo tengono in dispregio, lo scrittore comico lo deride ; cominciano ad apparire gli abati nelle commedie, e spesso vi sostengono le parti d' intrigo. Forse nel D. Matteo (leggi *Don Taddeo*) può celarsi qualche gesuita. Gli altri due personaggi sembrano non aver significato ; o, se lo hanno, è assai difficile interpretarlo ». Il critico non sa decidere in quale dei due Giove sia da riconoscere il re Ferdinando, se nel vero o in quello da burla ; perchè insomma « nel falso ne son dipinte le cattive qualità, nel vero le buone ». Egli diffida dell'apparente, dice, bonomia del Lorenzi, e ammonisce : « Guardatevi dai suoi scherzi troppo fantastici, perchè egli è ben malizioso ! ». Malizioso lui, il povero Buonvino!

La luna abitata è una fiaba ; e a me par certo che il Lorenzi v'abbia voluto imitare Carlo Gozzi. Fu rappresentata al Nuovo nell'estate del 1768, con musica del Paisiello. Il

Settembrini ne dà un riassunto breve, e non aggiunge commenti. Di aristofanismo non potrebbe trattarsi se non nella prima scena, quando l'astronomo *Don Verticchio*, impiastricciatore di almanacchi, una specie del nostro Barbanera o del lombardo Pescatore di Chiaravalle, vuol montar sulla luna, per scrutar sul posto la ragione degli errori del calendario e delle sue predizioni.

. . . . . Cattarina!
Non ingarrarne una! Se mi sogno
Di scrivere Scirocco,
Lesta na tramontana
Co no palmo de neve. Se mai dico
Sereno, e tu puo' ascire co l'ombrella,
Ca no delluvio è certo;
Se dico Primo quarto a ore sedici,
Tu vide Luna piena. E che malora!
L'aggio accise li figlie a sta signora?

Ma una volta sulla luna, tutti diventano lunatici, e addio astronomia! Il Klein, che naturalmente ammette le intenzioni aristofanesche del teatro lorenziano, piglia occasione da questa commedia per sballare le solite sciocche sguaiataggini, che fanno ridere il popolo dei *lurchi*. « Nessuna maraviglia », egli dice, « se quest'opera, ricca di barocche buffonerie napoletane, piacque tanto al pubblico, quanto il miglior piatto di maccheroni che gli scivoli nel gorgozzule. E veramente il Napoletano crede in buona fede che la luna sia un tale piatto, e che l'uomo della luna sia un lazzarone, e che le macchie siano una manata di formaggio su quei maccheroni, che gli penzolano sulle fauci spalancate ». Gaglioffo!

Al teatro dei Fiorentini, nello stesso anno 1768, di autunno, e con musica del medesimo Paisiello (qui toscaneggiato in *Paeselli*!), fu rappresentata *La finta maga per vendetta*. Innanzi al libretto fu stampato un sonetto « alla nobiltà napoletana », che l'editore dei quattro volumi si rifiutò poi di accogliere. Quantunque non aggiunga proprio nulla alla gloria del Lorenzi (nè son sicuro che sia suo), credo bene riferirlo, se non altro perchè dianzi n'ho riferito, sullo stesso soggetto, uno del Cerlone.

Eccelse dive, e per onor di cuna,
E per beltà che rara (!) in voi risplende;
Beltà che, unita alla virtù, si rende
Arbitra d'ogni core e di fortuna;
Invitti eroi, in cui sì ben si aduna
Quel valor che dagli Avi in voi discende;
Valor che a Numa ed a Quirin contende
Quello splendor che non per anni imbruna;
Questa d'Arcadia verginella inculta,
Di socco adorna, abbia un asilo in voi
Contra quel cor che la maligna (?) e insulta.
Deh non sian vani i caldi voti suoi:
Chè la difesa a vostro onor resulta,
Se il difender gli oppressi opra è d'Eroi.

La finta maga è una delle più deboli commedie del Lorenzi, dove non risplende nessuna delle qualità caratteristiche del suo ingegno. — *Don Fetonte*, padre d'*Ippolito*, ha una gran voglia di avere ai suoi ordini un folletto, e costringerlo ad annidarsi in un suo anello. Da una tale follia trae profitto il figlio, e introduce in casa l'amata *Clarice*, gabellandola per folletto. Il guaio è che sopraggiungono *Donna Livia*, sua promessa sposa, e *Violante*, sua antica

innamorata. L'una è bisbetica, ed ha in compagnia due cicisbei; l'altra è furba e ardimentosa. Questa fiuta subito la marachella del giovinotto; e per isventarla, si finge maga. Di qui una serie infinita di episodi, più o meno inverosimili, e usati od abusati: lo scambio di un personaggio nascosto in un armadio; un personaggio che piglia il posto d'una statua, ecc. ecc.

Dello stesso valore, suppergiù, è il *Don Chisciotte della Mancia*, rappresentato ai Fiorentini nell'estate del 1769 con musica del Paisiello: sciocca parodia d'una parodia. Beninteso che il Lorenzi non attinge direttamente al romanzo del Cervantes; bensì alla commedia per musica di Apostolo Zeno e Pietro Pariati, *Don Chisciotte in corte della duchessa*, rappresentata la prima volta in Vienna l'11 febbraio del 1719, con « applauso singolare e incredibile » [1].

Si capisce: non è lui che lo confessa; anzi, in una breve avvertenza, egli vorrebbe dare a intendere di « aver radunato i fatti in questa commedia ristretti... dall'ingegnoso romanzo intitolato il *Don Chisciotte della Mancia* »; ma il plagio risulta evidente, chi voglia raffrontare le due commedie. E spesso, non che somiglianza di scene e di situazioni, c'è ripetizione d'interi versi.

[1] « Il *Don Chisciotte* si è recitato l'altr'ieri per la prima volta. L'applauso n'è stato singolare e incredibile. Dura quasi cinque ore; e il tempo è paruto un momento. Tanto è stato il piacere, con cui l'hanno inteso e gli Augustiss. Padroni e la Corte tutta. Al signor Pariati se ne deve il più della lode e del merito ». A. ZENO, *Lettere*, Venezia, 1752, vol. II, p. 48. Lettera da Vienna, 13 febbraio 1719, a Pier Caterino Zeno. Lo Zeno si raccomanda al fratello che nella stampa non sia messo il suo nome, « mentre il componimento è più lavoro del signor Pariati che mio ». Cfr. Lettera ad A. Cornaro, del 15 aprile 1719, vol. II, p. 63.

Lo Zeno-Pariati (a. II, sc. 5ª):

D. Chisc. — (Perdona, Dulcinea; l'è complimento).
Altisidora — Oh quanto questa spada è meno acuta
Di quei pungenti dardi,
Che in questo punto Amore
Mi vibra in sen co' tuoi sereni sguardi.
D. Chisc. — (Dulcinea, non rispondo:
Il complimento andrebbe troppo avanti).

E il Lorenzi (a. I, sc. 13ª):

D. Chisc. — (Dulcinea, mi protesto: è complimento).
Contessa — Magnanimo signor, della mia vita
Debitrice ti son; ma mentre, o Dio,
Da te la vita ottengo,
Mortalmente ferito il cor mi sento.
D. Chisc. — (Dulcinea, non rispondo;
Chè passerebbe avanti il complimento).

Lo Zeno-Pariati (a. II, sc. 6ª):

Grillo — Signor, la mensa è pronta.
Il Duca — Al grand'Eroe
Si porga da lavar.
Sancio — Vossignoria
Si stropicci ben ben, signor padrone;
Le sue mani saranno quattro mesi
Che l'acqua non san dir che cosa sia.

E il Lorenzi (a. I, sc. 14ª):

Cardolella — È lesto lo magnare....

Duchessa. — Olà, serve e donzelle,
Al grand'Eroe si porga da lavare.
Card. — È lesto.
Sancio — Mio signore,
Stropicciatevi ben, chè son sei mesi
Che quelle mani l'acqua
Non san che cosa sia.

Il fatto stesso che questo Sancio napoletano parli in buon toscano, in un' opera buffa del Lorenzi, è tale da destar sospetti. Che se qualche lettore troppo prudente (ve ne son tanti!) voglia ancora supporre che le somiglianze possano derivare non da plagio, ma dal fatto che le due commedie attingono al romanzo medesimo, si ponga mente a quest'altra scena. Lo Zeno-Pariati (a. III, sc. 7ª):

D. Alvaro — Perchè si disincanti,
Qui ti condussi il sospirato bene;
Ma i fati, che han di lui cura e pensiero,
Ne destinar l'impresa al tuo scudiero.
Sancio — Questa sarebbe bella: come a dire?
D. Chisc. — Sancio, felice te! Sentiamo il modo.
Grillo — Quando Sancio s'avrà date
Tremila cinquecento bastonate,
La bella delle belle
Alla primiera pelle
Per sempre tornerà.

E il Lorenzi (a. II, sc. 9ª):

Contessa — Perchè si disincanti,
Qui la condussi; ma i superni Fati,
C'hanno di lei pensiero,
Ne destinar l'impresa al tuo scudiero.

Sancio — Questa sarebbe bella! Come a dire?
D. Chisc. — Sancio, felice te! Sentiamo il modo.
Contessa — Quand'egli si avrà date
Tremila e cinquecento bastonate,
Nella primiera pelle
Ritornerà la bella delle belle [1].

E importa notare che dalla commedia dei due poeti cesarei il Lorenzi non derivò soltanto codesta mediocre commedia sua. Si direbbe anzi ch' ei la prendesse a modello per tutte, e vi attingesse qualcuno di quelli che pur sembrano i più caratteristici suoi motivi comici. Quando ad esempio la Contessa dice a Sancio (I, 3):

Cont. — Sei d'una garbatezza che innamora;

e Sancio risponde:

San. — Me l'hanno detto altre Contesse ancora;

non è possibile non pensare alla corrispondente scenetta tra la Duchessa e Sancio, nella commedia dello Zeno-Pariati (I, 3):

Duch. — Tu sei molto gentil.
Sancio — Me l'hanno detto
Altre Duchesse ancor;

ma si pensa altresì al gustoso dialoghetto, nel *Socrate*

---

[1] Si raffrontino pure: Z. P. a. I, sc. 3ª, e L. a. I, sc. 5ª e sc. 9ª; Z. P. a. II, sc. 1ª, e L. a. I, sc. 10ª; Z. P. a. II, sc. 7ª, e L. a. I, sc. 11ª; Z. P. a. III, sc. 6ª, e L. a. II, sc. 8ª; Z. P. a. III, sc. 7ª e 8ª, e L. a. II, sc. 9ª; Z. P. a. III, sc. 8ª e 9ª, e L. a. II, sc. 10ª; Z. P. a. V, sc. 2ª, e L. a. III, sc. 12ª.

immaginario (I, 6), tra lo pseudo-Socrate e lo pseudo-Platone:

Platone — Viva Socrate, viva! Io non capisco
Quel che dici, ma so che dici bene.
Socrate — Non sei solo a saperlo!

Tanto più che già il Sancio dello Zeno-Pariati, agli ammonimenti sull'arte del governare che gli andava dando Don Chisciotte, aveva risposto (IV, 8):

Sancio — Non l'intendo; ma so che dice bene.

Inoltre, la missione del Bibliotecario al biografo Diogene Laerzio, nel *Socrate immaginario* (I, 4):

Socrate — ... Là ritrova
Diogene Laerzio;
Bàciali da mia parte il calamaro,
E digli che non manchi
Di scriver la mia vita....

non può non richiamare a mente quella spedita da Don Chisciotte, nella commedia dello Zeno-Pariati, al mago Merlino (III, 6):

D. Chisc. — Demone tutelar della mia bella,
Torna a lui che ti manda;
L'inchina per mia parte, e digli ch'io
A pie' fermo l'attendo....;

il qual luogo già il Lorenzi aveva imitato nel suo *Don Chisciotte* (II, 8):

D. Chisc. — Mio signor Don Demonio,
Donna Melissa da mia parte ossequia,

E dille in nome mio che fermo e immobile
Io qui l'attendo....

Quando il finto greco offre al pseudo-Socrate le « due nottole d'Atene imbalsamate », soggiunge (*Socrate*, I, 8):

Ippolito — ... Compatite:
Son bagattelle.
Socrate — Bagattelle? Io queste
Bestiole imbalsamate
Un tesoro le chiamo!

E quando gli offre le tre caraffine ripiene «Dell'acque de' tre fiumi Là nella Grecia rinomati tanto », si scusa:

Ipp. — ... Compatite:
Queste son bagattelle.
Socr. — E voi chiamate
Bagattelle tre fiumi?

Ora, già nel *Don Chisciotte* il Lorenzi aveva fatto dire:

Sancio — ... Burlate?
Tremila e cinquecento bastonate?
D. Chisc. — Te l'hai da dar, se fosser centomila! [1]
Eh via, son bagattelle,... bagattelle;
Se le dà, se le dà....
Oh chi ne dubita....?
Sancio — Ne dubito ben io!
D. Chisc. — Come? che sento!
Sancio — Io so che son tremila e cinquecento!

---

[1] Cfr. anche qui con *Socrate immaginario* (I, 1):
... Non lo lasci?
L'hai da lasciar ti dico!

D. Chisc. — Eh, via, son bagattelle,... bagattelle;
Sì, se le dà, e tutte alla tedesca!

E a buon conto, il poeta nostro imitava pure in ciò il *Don Chisciotte* cesareo (III, 8):

D. Chisc. — .... Non se ne dubita!
Sancio — Ne dubito ben io!
D. Chisc. — Taci, animal! Se replicar ti sento....
Sancio — Signore, son tremila cinquecento...!
D. Chisc. — E ben? se fosser cento mila, tanto
L'hai da pigliar; son bagattelle, amico.
Le torrà, le torrà!

E anche più oltre, nel finale (III, 10):

Tutti — Viva insieme il suo scudiero,
Che poggiò fino alle stelle.
Sancio — Bagattelle, bagattelle!
Tutti — Ogni più remota gente,
Di lor opre eccelse e belle
Stupefatta, parlerà.
D. Ch. e *San.* — Non è niente, non è niente:
Bagattelle, bagattelle!

Gelosia per gelosia, datasi ai Fiorentini nell'estate del 1770 con musica del Piccinni, è essa pure una mediocre commedia.—*Don Trifone* ha una grande smania di arricchire, e accoglie perciò in casa sua un *Don Gerundio*, che si spacciava per alchimista, e una sorella di costui. Egli ha per moglie una *Donna Aurora*; la quale in quei giorni riesce a rivedere un fratello, *Riccardo*, che mancava da trent'anni. Non conoscendolo, si mostra molto seccato sorprendendolo intimi colloqui con la moglie; e i due fratelli profittano

dell'equivoco per prendersi spasso alle sue spalle. L'intrigo si arruffa, perchè l'alchimista s'innamora d'una nipote di donna Aurora, e Riccardo della sorella dell'alchimista; e perchè donna Aurora odia l'alchimista e la sorella, specialmente dopo che li ha sentiti tra loro parlare di una *storta*, e ha creduto che dicessero di lei! Non manca qualche scena buffa di effetto: come per esempio quella in cui, per fuggire e per inseguirsi, Trifone e Riccardo si cacciano l'uno in una secchia e l'altro nell'altra, e vanno su e giù, e fanno a pugni nel momento che s'incontrano per aria.

Commedie più propriamente romanzesche sono: *La corsala*, rappresentata ai Fiorentini nell'autunno del 1771, con musica dello stesso Piccinni; *Le trame zingaresche*, ai Fiorentini, nell'estate del 1772, con musica anche del Piccinni; e *Il tamburo*, al Nuovo, nella primavera del 1773, con musica del Paisiello. Ma tutte e tre sono poco originali. *La corsala* risente di abate Chiari; *Le trame* ci riconducono alla letteratura spagnuola, e a quel suo arsenale di drammi zingareschi [1]; e *Il tamburo*, sceneggiato prima *a soggetto* e così rappresentato in casa del Principe di San Severo, è desunto dalla commedia omonima (*The drummer*, il tamburino) dell'Addison [2].

---

[1] Cfr. KLEIN, *Geschichte des dramas*, vol. VI, pt. I, p. 335. Trame zingaresche, egli dice, ne ordiscono il Cervantes, Giovanni Perez de Montalvan, Antonio de Solis (*La gitanella di Madrid*), che fu imitato, ottanta anni prima del Lorenzi, da P. A. Wolf.

[2] Dice, nella prefazione al libretto, l'autore medesimo, che la commedia fu composta « in adempimento di un adorato comando del fu eccellentissimo signor Principe di Sansevero, di eterna luminosa memoria, di cui tutto l'amore ed il patrocinio godea ». Scritta prima « a soggetto, sulla bizzarra idea di

La corsala. — Una *Olimpia* si sposa di notte a un *Don Marrocco*, ch' essa non conosce. Nell'andare a casa, sono assaliti da alcuni malandrini, mandati da *Ippolito*, innamorato di Olimpia, e lo sposo, ch'è un povero *cafone*, viene nientemeno che sbalzato a Londra. Ma il rivale audace, per non essere imprigionato, deve scappare anche lui; e la sposina desolata, accompagnata da un'amica, si mette a girare il mondo, in cerca di don Marrocco. Una volta, in mare, Olimpia càpita in mano dei pirati, che la conducono presso il loro capo, in un isolotto dell' Arcipelago. Il quale se n'innamora, e intende sposarla; ma al meglio muore, e la lascia signora dell'isola. Il caso vuole che anche don Marrocco cade in mano dei pirati, ed è menato all'isolotto; e anche a Ippolito, che ora ama una *Elmira*, avviene lo stesso. La *corsala* è, si capisce, Olimpia. La quale nè conosce nè è conosciuta da don Marrocco, per averlo sposato a lume spento. E quel poveruomo è sul punto d' esser venduto in Turchia, quando entra nelle grazie d'una servetta; che per non lasciarselo sfuggire, gli consiglia di farsi credere barbiere. Nell' isola mancavano appunto i barbieri; e don Marrocco ottiene di rimanervi. Quando per sorte viene a sapere che la corsara è la sua legittima moglie, non osa di svelarlesi: ha paura d'esserne male accolto. Ma Ippolito, che di Olimpia non vuol più sapere, costringe quello sconosciuto a dar a intendere, diceva, che egli ne sia lo sposo smarrito. Con grande maraviglia del buon don Marrocco,

---

un rispettabile ingegno inglese. e rappresentata in casa dell'istesso eccellentissimo signore, ebbe un applauso indicibile ». — La commedia dell'Addison era già stata imitata dal Destouches, nel *Tambour nocturne on le Mari devin.*

la moglie lo accoglie con gioia. Sennonchè sopravviene un mercante di schiavi, il quale, avendo saputo le passate vicende della signora, si spaccia lui per il vero sposo, e accusa don Marrocco come impostore. L' onestà finisce col trionfare; e la commedia si chiude lasciando tutti contenti.

Le trame zingaresche. — Un barone vedovo, villano arricchito che vuol riammogliarsi, è preso di mira da un manipolo di ladri travestiti da zingari. Ha un figlio scapato, ch'è fuggito di casa ed è ridotto alla miseria; e una nipotina, *Camilla*, ch'ei non conosce di persona, di cui è innamorato un *Ramiro*, un discolo anch'esso, ridotto in povertà. I due giovinastri cascano in mano dei finti zingari, e si mettono con essi all'opera di svaligiare la casa del barone, senza sospettare chi questi sia. Ma quando se ne accorgono, Ramiro riesce a piantarli in asso. Non così *Marcello*, il figliuolo. I ladri lo vestono da donna, e gl'impongono di darsi a credere la promessa sposa. Per timore d'esser riconosciuto dal padre, egli, da sposina capricciosa, gl'ingiunge di rivolgergli la parola con le spalle voltate.

Il duello, commedia in un solo atto, fu rappresentata al teatro Nuovo nella primavera del 1774, con musica del Paisiello. — *Bettina* è una popolana, che, biascicando un po' di francese, pretende di passare per madama; ed è corteggiata da *Don Policronio* e da *Don Leandro.*

Bettina — Sì sì, pezzo di tufo; oggi è vergogna
Parlare con la lingua del paese:
Lang parisien!
D. Polic. — *Guì, guì,*
Parisien, parisien, mon scer amì.
In oggi questa lingua

Tanto in moda si rese,
Che anco a Parigi parlano in francese.

Simone. — Addavero?
D. Polic. — *Tre sur.*
Bettina — Vedete un poco
S'è lingua che sta bene in ogni loco!

Don Policronio è napoletano, ed è il preferito; perciò il rivale, per consiglio d'un servo, lo sfida a duello, con la pistola. Il napoletano non vorrebbe accettare; ma finalmente quel servo birbone ve lo induce, promettendogli di caricar le pistole con polvere bianca, che non produce scoppio. Sul terreno, tocca di tirar prima a Leandro; ma la sua arma non fa fuoco. Spara Policronio, e l'avversario si getta a terra per morto. Il servo consiglia l'innocente uccisore a darsela a gambe, prima che intervenga la giustizia. Rimasto libero il campo, Leandro si accinge a sposare la conquistata Bettina. Sennonchè capita in mal punto la solita antica amante tradita, che richiama quel birichino al dovere, e l'obbliga a sposarla. Così Bettina rimane al suo don Policronio, o don Policornio che sia. — Molto comica è la caricatura, non certo nuova nel nostro teatro, della popolana francesizzante.

Di maggior momento è l'altra commedia, *La pazzia giudiziosa*, rappresentata al Nuovo nel carnevale del 1774, con musica di Antonio Pio, e posteriormente di Giuseppe Farinelli. S'intitolò più tardi *Il dottorato di Pulcinella.* I personaggi sono le maschere della commedia dell'arte: Pulcinella, Pantalone de' Bisognosi, Coviello, Lindoro, Flaminia, Laura. Ciò che è singolare; perchè, dopo l'*Amfiparnaso* del Vecchi, del 1597, non più s'erano viste a

braccetto la commedia buffa e quella delle maschere.—Il padre di Pulcinella (è la prima volta che apprendiamo ch'egli avesse un padre! e che questi fosse nientemeno che un nobilomo veneziano!) aveva lasciato scritto nel testamento:

Item lasso mio figgio Pulzinella
Erede universal, purchè si sposi
Flaminia Bisognosi, e che in do' mesi
Lo doventi dottore in utriusque:
E in caso ch'elo manchi
Ad un de' do' prezetti, ch'abi solo
La ligitima sua, e la mi' roba
Sia de Laura Belgrado,
Mia nevotina in sessantesmo grado.

Pantalone sta sempre ai fianchi della figlia, perchè non si lasci sfuggire una tal fortuna. Ma quella sventata, invece che a Pulcinella, pensa a Lindoro; e per riuscire a sposarlo, ricorre all'astuto servo intrigante, Coviello.

Coviello è lo protòtepo
De 'mpocchie 'mpacchie e 'ntàpeche;
E de papocchie e màchene
No fùnneco, na chiàveca
Ne tene, e fuorze cchiù.

Coviello s'appiglia a un artifizio molto usato nella commedia dell'arte (e l'abbiamo già visto in azione pure nella commedia del Trinchera, *Le zite*): consiglia Flaminia di fingersi pazza. — Ma chi me l'ha fatta dar di volta?, domanda angosciato Pantalone. — Amore!, risponde Laura.

Pulc. — Ammore ne? Lo bbi' che l'aggio accisa
Co ste bellizze schefenzose? Mamma
Sempe mme lo dicea: — Tetillo mio,
Tu sì lo precepizio de le femmene!

Flaminia finge nella sua pazzia di volere sposare la serva *Cecella*. Coviello consiglia Pantalone di lasciar fare: che c'è di male? Anzi può darsi che così la giovane rinsavisca. E Pantalone lascia fare, e Flaminia dà la mano di sposa al suo Lindoro, nascosto sotto le vesti di Cecella. In questo fuoco ha soffiato naturalmente anche Laura, la « nevotina in sessantesmo grado ». Si pensa intanto ad addottorare Pulcinella; tanto più che è in giro « lo priore De lo colleggio viecchio de Gragnano », che licenzia dottori a due carlini a testa. — Sei preparato?, domanda Laura a Pulcinella.

Pulc. — De che manera! Io me tocco 'n canna
La scienzia co lo dito.
Accossì, figlia mia, m'arrecordasse
Chello che saccio! Haje da penzà' che tanto
Sto chino de vertù, c'aggio pigliato
Li libbre a contrastòmmaco,
E quanno l'apro, me nce addormo o vòmmeco.

Si veste di nero, come un dottorando, e si presenta a Laura, che si fa credere quel tale priore. Comincia solennemente l'esame. Il povero Pantalone, a cui non si è fatto saper nulla del già avvenuto matrimonio della figlia, siede al fianco del desiderato genero, cogli occhi gonfi di lagrime per la contentezza. La quistione capitale dell'esame è questa:

Laura — Nasutus homo trovat alium hominem,
Et tota pressa osculandum ille,
Cum longo naso, tuosto tanquam cuorno,
Dat in oculo amici, et ille cecat.
Quod tu de hac nasata judicaris?
Pulc. — Càncaro! mo va chiù: Nemo tagliaris!

Laura — E comme? Nemo taglia puro nase?
Pulc. — Signorsì, pò tagliarlo; e te lo provo.
Chi dette a quod lo naso? la natura;
Igitur Nemo nce lo pò levare,
Iusta lo tiesto: quod natura dat
Nemo tollere potest. Tomo quinto,
Stampa de Norimbergo,
In trattatu de nasis, folio a tergo.

E così è laureato dottore [1]. Ma quand'egli crede di sposar Flaminia, questa gli presenta un' altra donna: una sconosciuta, la quale per caso aveva anch'essa il nome di Flaminia Bisognosi. Egli s' inquieta, ma gli si fa sapere che la pretesa Flaminia è maritata. Laura si fa avanti, e si dichiara, a tenore del testamento, legittima proprietaria dei beni; e generosamente offre la mano di sposa a Pulcinella.

Don Taddeo in Barcellona, essa pure commedia in un

---

[1] Questa scena non è nuova nel teatro popolare italiano. Il 16 gennaio 1657, Giambattista Lulli, capo della musica reale alla corte di Francia, fece rappresentare un balletto italo-francese, intitolato *Amor malato*, a cui prese anche parte il giovine re. In esso, al quinto intermezzo, « onze docteurs reçoivent un docteur en ânerie, qui, pour mériter cet honneur, soutient des thèses dédiées à Scaramouche ». Il Lulli faceva lui le parti di Scaramuzza. Dopo ogni risposta del candidato, il coro cantava:

Oh bene, oh bene, oh bene,
S'incoroni su su;
E che potea dir più
Un filosofo di Athene?
Oh bene, oh bene, oh bene!

È giusto avvertire che questo coro è anteriore di ventisei anni al « Bene, bene, bene, bene respondere» del *Malade imaginaire* (int. III). Cfr. MOLAND, *Molière et la comédie italienne*, p. 179 a 183.

atto, fu rappresentata al Nuovo la primavera del 1774. È curioso ciò che il Lorenzi dice nella prefazione; che egli, cioè, scriva di coteste commedie brevi per comodo di quelli che « non hanno sempre dalle loro serie occupazioni tanto di ozio che basti per darlo all' intiera durata di una commedia formata di tre atti ». È una commediola d'intreccio, che ha della farsa; ed è l'ultima delle pubblicate nei quattro volumi della stamperia Flautina. — *Don Taddeo*, messo sù da sua sorella, sospetta della fedeltà della moglie, e la manda nientemeno che ad annegare; e temendo della giustizia, scappa via da Napoli. Ma la moglie non era morta. Avendo impietositi i marinai che avrebbero dovuto gettarla in mare, è risparmiata e sbarcata; e si acconcia come giardiniera in casa di certi signori di Barcellona. Per uno di quei casi strani, che sono invece così frequenti nei romanzi, il fuggitivo don Taddeo capita egli pure in quella casa, accompagnato dalla sorella travestita da uomo; e per un altro caso strano, riesce a guadagnarsi tutta la gratitudine del signore, prestandogli un efficace aiuto contro un assalto di ladri. Il gentiluomo barcellonese offre all' ospite, che si fa chiamare *Don Papirio*, la mano della figliuola *Isabella*; la quale, avendo invece dato il cuore a un *Don Luigi*, ricorre per aiuto alla giardiniera. Questa riconosce in don Papirio il suo don Taddeo; e camuffatasi da giudice, lo fa imprigionare da quattro servitori camuffati da gendarmi. E lo sottomette a un interrogatorio. Perchè dunque ha uccisa sua moglie?

D. Taddeo — La birba, sissignore,
Aveva le sue torcie; ed io smicciavo.
Balli qua, canti là, veglie, teatri,

Regalucci ogni giorno:
Tutto a madama! Ed al marito? — Un corno!

Queste ragioni, si capisce, non convincono nè impietosiscono il giudice; che emana sentenza di morte. Il malcapitato invoca la testimonianza della sorella; ma la furba, che s'è accorta dell'inganno, lo contradice in tutto. Disperato, don Taddeo si dà a gridare: « Per carità, vi prego: svergognatemi! ». — Oh, esclamano gli astanti; e che direbbero le ombre dei vostri avi?

D. Taddeo — M'entrino in tasca!
Oh bella! E voi volete
Che per un'ombra si rovini un corpo?
Oltr'a che, stia sicuro, amico mio,
Che gli avi miei non furono gran cosa:
Ve lo giuro da povero impiccato.

Il giudice fissa l'ora dell'esecuzione. E lo tiene così tremante fino all'ultimo momento; in cui gli si dà a conoscere. Fanno la pace; e così l'Isabella può sposare il suo Luigi, e gli spettatori tornarsene a casa tranquilli.

Tra le migliori commedie del Lorenzi è *La fuga*, rappresentata al Nuovo, nell'estate del 1777, con musica di Gaetano Monti. Vi si premette quest'avvertenza: « Il fatto di questa commedia è vero. Io l'ebbi in Bologna da un libro anonimo, intitolato *Notizie istoriche*, stampato in Venezia fin dal secolo passato. L'ho adornato di episodii per renderlo più dilettevole, siccome la scena comica richiedeva. Già si era da me condotta questa commedia in due atti soli; ma per servire al rispettabile comando di personaggio assai luminoso, e da me venerato assai, l'ho di nuovo

impastata, per così dire, ed eccola in tre atti divisa, e data al pubblico ».

A Torre del Greco sono, a passare l'estate, la contessa *Berenice* e *Donna Barbara*, coi rispettivi cicisbei, *Don Favonio* e *Don Oloferne*. Ma questi due signori, più che alle padrone, fanno la corte a *Zoraide*, schiavetta della contessa. La poverina ha altro per il capo: essa era stata rapita mentre andava a nozze col suo *Osmindo*. Il quale ora, accompagnato da un furbo consigliere chiamato *Occhialì*, la viene a ricercare. Occhialì s'offre a don Favonio da interprete presso Zoraide; e mette a parte la schiavetta dei loro disegni di fuga. — Che vi ha detto?, domanda don Favonio. — Che, per potervi stare sempre accanto, risponde Occhialì, ora va a rendersi invisibile. — E non potrei rendermi anch'io invisibile? — Sicuro: basta legarsi al collo la pietra Elitropia, che io ho visto sull'entrata del vostro giardino. — E don Favonio, gettando baci all'aria, colla speranza che vadano a finire sulle mani della bella invisibile, scende nel giardino, e si lega al collo un enorme macigno. Occhialì avverte le signore della burla. Don Favonio viene avanti, tutto in sudore, rosso scarlatto, trascinando quel grosso fardello. Tutti fanno vista di non accorgersi di lui; anzi la contessa intavola un discorso sul suo conto, e gliene dicono di tutti i colori. Il nuovo Calandrino tollera tutto volentieri, contentone d'avere acquistata sì bella virtù. Occhialì ne piglia le parti, e lo scusa con la contessa, rivelando ch'egli non fa che pensare a lei. Don Favonio smania, e non può fare a meno di protestare, gridando un solenne no. Tutti si fingono spaventati, e correndo per la scena, urtano in don Favonio, e lo fanno stramazzare « sotto la guardia della grave mora », e gli passano sulle stomaco. Il mal-

capitato grida al soccorso, e lo scompiglio aumenta; chiama Occhialì, e questi, standogli coi piedi sul ventre, protesta di non riuscire a vederlo. Finalmente, quando ne ha abbastanza, dice di mormorare due paroline magiche, che lo mettono in grado di scorgere don Favonio, e l'aiuta a sollevarsi. Osmindo intanto si scopre per lo sposo di Zoraide, e ottiene il permesso di condursela via. I due cicisbei vorrebbero impedirne la partenza. Don Favonio la rinchiude in camera, e si mette di sentinella avanti alla porta. La contessa gli dichiara che essa è seriamente ingelosita, e non vuol più saperne di matrimonio. Tutt'allegro, quel sollucchero apre l'uscio, fa uscire Zoraide, e le fa intendere quello che aveva detto la contessa. Ella finge di cader tramortita dalla gioia. La contessa chiama aiuto, e Occhialì dice a don Favonio che l'accidente sopravvenuto alla schiava è un mal turchesco, di cui solo Osmindo ha il segreto per guarirla. Ma Osmindo mostra di non voler aiutarla, per tante e tante ragioni. Finalmente acconsente; e fa bendare don Favonio, turargli le orecchie, piantarlo in un angolo col viso contro il muro. Zoraide intanto va via, e al suo posto mettono un fantoccio di paglia, coperto de' panni di lei. Si tolgono poi le bende a quel gonzo, e Osmindo gli raccomanda di non turbare il riposo della giovinetta. Tutti escono, mentre don Favonio rimane a vagheggiare la cara figura. Lo scuote da quella contemplazione don Oloferne, che entra sconfortato, e gli dà dell'imbecille. Favonio sorride, e scaccia le mosche dal viso adorato. — Pezzo d'asino!, esclama l'amico: guarda là! E solleva una cortina, e fa vedere giù sul mare una nave che s'allontana. Sul ponte Favonio riconosce Zoraide, Osmindo e Occhialì, che, lietissimi, se ne vanno cantando canzoni di gioia.

Che profusione di colori e che lussureggiante vis-comica! Fu peccato che a questa commedia toccasse un musicista di scarso valore; chè se anch' essa fosse caduta nelle mani o del Cimarosa o del Paisiello o del Piccinni o dell' Insanguine, senza dubbio sarebbe restata famosa, come parecchie altre del nostro poeta. È una risata larga e sonora, senza tuttavia, giova insistere su ciò, nessun fine satirico o morale o sociale: è una bolla di sapone, iridescente.

L'altra commedia, *Li tre Eugenii*, rappresentata al Nuovo nel carnevale del 1778, con musica di Francesco Lenzi [1], è riduzione slombata, in un solo atto, del *Furbo malaccorto*. Di nuovo non c'è che il carattere d' una sedicente letterata; la quale, in fin di commedia, raduna in casa sua un'accademia di Arcadi. Tra questi, passa una giovanetta con un panierino di castagne *allesse* fumanti. Gli accademici perdono i lumi e la serietà, le saltano addosso, e fanno a pugni a chi ne agguanti più. Tuttavia, meglio che schietto buonumore, qui sono freddure, spesso insipide.

La farsa *Il geloso sincerato*, rappresentata al Fondo nell'autunno del 1779, con musica di Gaetano Monti [2], è un'imitazione del *George Dandin* e delle *Allegre comari di Windsor*, come l'autore stesso confessa nella prefazione. « Il *Giorgio Landino* », egli dice così, « del celebre Molière, e *Les commères de Windsor* del famoso teatro inglese di Shakespeare, hanno invogliato l'autore a scrivere sull'istesso gusto la presente farsa, la di cui azione si finge in Napoli ». E senza dubbio l'imitazione è ben riuscita.

[1] Ripetuta al Fondo, il 4 gennaio 1804, col nuovo titolo: *L'equivoco*, e con nuova musica di Pietro Caselli.

[2] Ripetuta al Nuovo nel 1804, con nuova musica di Giuseppe Nicolini.

Senza vera importanza artistica son le altre due commedie: *L'infedeltà fedele*, rappresentata, con musica del Cimarosa, per l' apertura del teatro del Fondo di Separazione, nell'estate del 1779 [1]; e *Le ninfe di Diana*, data ai Fiorentini per prima opera del 1805, con musica di Silvestro di Palma: pastorellerie bislacche, con mostri e ninfe. Nell'*Infedeltà fedele* c'è una tale, che, dimenticando di vivere a' tempi dell' alma Diana, biascica un certo francese napoletaneggiato, per farsi credere nobile!

Al « nuovo teatro dei Fiorentini », nel carnevale del 1783, con musica del Tritto, furono rappresentate la commedia *Li due gemelli* e la farsa *Il convitato di pietra*. La commedia è ancora una riduzione del *Furbo malaccorto*, e de' *Tre Eugenii*, e anche dello *Simmele* del Saddumene; con la giunta d'una poetessa Clorinda, caricatura delle pastorelle arcadiche, della quale tuttavia c'era già un sentore nei *Tre Eugenii*.

[1] C'è questa prefazione: « In esso (libretto) ho studiato la maniera di slontanarmi da quelle solite buffonerie popolesche e volgari, che ne' nostri piccoli teatri si costumano, contentandomi di usar nella favola moderati sali, che bastassero a dare un convenevole risalto a quel tragico che in essa ho introdotto, e che finora non fu nelle farse musicali praticato. Fu mio pensiero, che tra quel tutto serio del Real Teatro di San Carlo, e quel tutto giocoso de' suddetti teatrini, servisse questo di un mezzano spettacolo, che discretamente partecipasse così dell' uno come dell' altro fare, onde ciascuno avesse nella capitale un teatro corrispondente al suo genio ».

— Fate che mi si arrechi dal picerna
In lucid'urna di cristal montano
Il liquefatto argento,
Per inaffiar le disseccate labbra.
Non mandate?
— Ma dove?
— Per un vasel di liquido elemento.
Un nappo d'acqua io chiesi, e perchè acqua
È una voce plebea,
Metaforicamente in poesia
Noi la chiamiamo liquido elemento,
Sciolto cristallo e liquefatto argento. [1]

Nella farsa, a Pulcinella si fa disimpegnar la parte del servo di don Giovanni Tenorio.

L'apparenza inganna o sia la villeggiatura, rappresentata ai Fiorentini nella primavera del 1784, con musica del Cimarosa, è una commedia molto ridicola. — Càpita alla Torre del Greco una signora sconosciuta, che si fa chiamare la baronessa *Donna Doristella*. Due imbecilli, uno zio e un nipote, s'innamorano di lei; e un abate li mette alla berlina. Avendo loro detto che la dama sposerà tra essi il più prode, li lega in due sacchi, e li fa correre; e mentre essi, ansanti e malconci pe' frequenti stramazzoni, s'affaticano di giungere alla meta, comparisce l'abate travestito da turco, a capo d'un drappello di turchi, e li fa tremare di paura. Li persuade poi ad armarsi per combattere in un torneo; e quando i due campioni stanno per cominciare la

[1] Nel carnevale del 1788 questa commedia fu rappresentata per quarta opera a Foggia.

lotta, nel palco della Baronessa giunge un messo, con una lettera. La Baronessa, dopo d'averla letta, sorge in piedi ed esclama: Signori, la commedia è finita! Rivela che essa non è nè baronessa nè donna, ma un paggio, il cui padrone aveva concertata quella burla per divertir la brigata.

Il marito disperato, rappresentata ai Fiorentini per seconda opera nel 1785, con musica del Cimarosa, è una commedia di gelosia, come oramai ne abbiamo viste tante.

La finta zingara, rappresentata nel carnevale dello stesso anno allo stesso teatro [1], con musica di Pietro Guglielmi, è una farsa con Pulcinella e Clarinetta. — *Don Artabano*, un popolano che coi suoi risparmii è riuscito ad acquistare un feudo negli Abruzzi, ha due figliuole, a cui ronzano intorno un *Riccardo* e un *Carpione*. Ma le ragazze non ne vogliono sapere. Essi fingono di essere mandatarii d'un *Barone Carcassa* e d'un *Marchese Bomba*, e di venire a sposarle per loro procura. Padre e figlie si sentono onoratissime del parentado, ma vogliono gli sposi in persona. I due avventurieri non si danno per vinti; e cercano due straccioni per travestirli da barone e da marchese. — In quei giorni *Pulcinella* aveva rotte le sue relazioni amorose con *Clarinetta*, ingelosito d'un fratello di lei, ciabattino, ch'egli non conosceva. S'incontrano per caso proprio avanti al palazzo di don Artabano, e si bisticciano così fortemente, che questi esce a vedere cosa accada. Il vecchietto resta colpito dai vezzi della ragazza, e l'invita a riparare in casa sua. Essa lo seconda per far dispetto a Pulcinella; che resta fuori smaniante. In tale stato lo trova Carpione, e gli

[1] Fu poi ripetuta, anche allo stesso teatro, nel carnevale del 1791.

propone di chiamarsi e di farsi credere il barone Carcassa. Vada pure per Carcassa! E Carpione va a procurare l'occorrente. Sopravviene intanto Riccardo; che visto quel figuro, e squadratolo, gli propone di chiamarsi e di farsi credere il marchese Bomba. Pulcinella accetta anche il marchesato. Giunto poi il momento della presentazione in casa di don Artabano, egli è presentato prima da Carpione come barone Carcassa, e piace follemente alle ragazze, poi come marchese Bomba. Le due se lo contendono; e lui lascia fare. Fino a che Clarinetta scopre l'imbroglio. Travestita da zingara, legge la ventura sulla mano di Pulcinella e su quelle degli altri; e da ultimo, getta anche lei la maschera, e sposa il suo amante geloso.

La scuffiara fu rappresentata la prima volta ai Fiorentini nel 1784, in un solo atto, con musica di Giacomo Tritto; e nel 1792 fu ripetuta allo stesso teatro in tre atti, con musica del Paisiello, interamente rifusa e abbellita, e col nuovo titolo *La modista raggiratrice*. Il soggetto è tratto dal *Filippo* del Federico, rappresentato nel 1735 al Nuovo.— Una crestaia vuol divenire moglie d'un maestro di scuola, che, miserabile com' era, ha la testa a' suoi guai più che all' amore. A lei invece pensano un maestro di scherma e un farmacista, ma non son corrisposti. Il pedante fa la sua scuola alla maniera degli antichi colleghi delle farse cavaiole.

Discipuli, ambulate
Per urbem cum modestia,
Aliter vos provate
Hanc magistralem ferulam;
Et tàffetum, si verbero
Vos acconciabo affè....

— Nè, chelle che so' bàllene?
Cheste so mela nè?....
— 'N fila, mmalora, jate!
Silète, o marennellas
Ego arravogliabìmini,
Et sine parce todos,
Absque misericordia,
Farraggio ora pro me....
— Studiosi adolescentuli,
Cinque son l'otto parti
Dell'orazione, idest numero e caso.
Attenti a me. I numeri
Sono novanta, delli quali cinque
Casualiter n'èscono dal vaso:
Chi 'ngarra, accorda allor numero e caso.
— Sufficit questo pe la prima classe.
Orsù, facimmo meza feria, e queste
Marennelle jocàmmoce a primera.

E si mette a giocare coi discepoli. Bara alle carte, e il discepolo che se n'accorge, gli morde un dito. Egli grida, e madama corre in soccorso.

Maestro — (Uh malora!). Salutem tibi dico.
Guè, stipàte ste carte,
E pigliàteve 'mmano Giulio Cesare.

Madama finge di cadere svenuta quando sente del dito addolorato; ma ripiglia subito i sensi al sopravvenire del farmacista e dello schermitore, che minacciano l' innocente pedagogo. Rimasti nuovamente soli, questi tenta di riprendere la lezione interrotta.

Maestro — Orsù, madamma, ora elapsa est,
Et ego ho da far scola. Statte bona....
Attenti!... accì... accì .. (*prende tabacco e starnuta*).
Mad. — Viva mill'anni.
Che libro è questo?
Maestro — I Commenti di Cesare,
O siano i monasterj
Che fabbricò quel degno religioso.

Madama fa tante allusioni all'amore ch'ella gli porta; ma *Gavino*, il maestro, le lascia cadere tutte, perchè non capisce. Allora *Perlina*, ch'è appunto la crestaia, gli detta una lettera amorosa, e lo prega di darla a colui che resterà lì solo, e se ne va. Gavino si guarda attorno, vede per caso il maestro di scherma, e glie la dà! — Una volta, mentre madama è in casa colle sue ragazze, entra trafelato e impolverato il povero Gavino, che chiede per pietà d'esser nascosto, perchè inseguito dallo schermitore. Madama lo mette al posto d'uno dei modelli di legno, e gli caccia in capo una cuffia. Gavino, vedendosi in quella goffa acconciatura, esclama:

Ombra di Cicerone,
Se vedi questa smorfia,
Con Socrate e Platone
Fa le mie scuse tu!

Entra *Gianferrante*, lo schermitore, e mentre minaccia e fa il bravaccio, sente che *Mitridate*, il farmacista, l'insegue. — Nascondetemi!, grida, nascondetemi! — La donna gli fa occupare il posto d'un altro modello, e lo copre con un'altra cuffia. Ed ecco Mitridate; ma non ha ancora

esauriti i suoi complimenti, che si annunzia la venuta d'un marchesino rivale. Tremante, implora che sia nascosto; e come gli altri due, occupa il luogo d'un terzo modello, ed è coperto da una terza cuffia. Quando tutte e tre quei grulli sono così conciati e impalati, escon fuori le due ragazze, che s'erano appiattate, e domandano a madama dove abbia nascosti i loro innamorati, Gianferrante e Mitridate. Perlina dichiara di non averli visti, e fa finta di mettersi a lavorare alla cuffia ch'è sul capo di Gavino. Le ragazze, come rassegnate, s'accostano esse pure l'una alla testa di Mitridate, l'altra a quella di Gianferrante. A poco a poco, discorrendo e bisticciandosi, si riscaldano e minacciano di scagliarsi addosso i modelli, strappandone intanto ciocche di capelli. — Madama Perlina non si sa dar pace che non riesca a sposare Gavino, e tenta sempre nuove vie per fargli capire che essa l'ama. Gli dice: — Io ho scelto il mio sposo, eccotene qui il ritratto; e gli presenta uno specchio. Per caso, dietro le spalle di Gavino passa in quel momento *Ninetta*, ed egli si stupisce e si scandalizza nello scoprire che madama sia innamorata d'una donna! Sopraggiunge Gianferrante con la spada in pugno, e vuole obbligarlo a sposare Ninetta; ma questa invece vorrebbe costringerlo a sposar madama. Il pedante, non potendone più, esclama;

..... Dei miei 'scrementi dottrinali
Non più vi ciberò, gente tapina;
Restate ciucci, e privi di dottrina!

e se ne scappa al paese nativo. Madama gli corre dietro. Lo raggiunge in un bosco, mentre quel disgraziato se ne andava cantarellando:

Addio, cieca città; ritorno a voi,
Mie patrie catapecchie. Nel vedermi
Che allegrezza faranno
Il porco di mio padre, e i cinque nati
Pargoletti porcelli,
Con me cresciuti come miei fratelli!

Madama lo prega d'arrestarsi, e di darle la spiegazione d'un sogno, in cui essa, narra, ha creduto d'abbracciarlo; e l'abbraccia. Neanche così Gavino capisce. — Le donne ordiscono l'ultimo tranello. Ninetta ha le chiavi d'una casa vicina, di cui i padroni sono assenti. Di notte, conducono in un'oscura galleria, l'uno dopo l'altro, Gavino e Gianferrante, e ve li lasciano, senza che l'uno sappia dell'altro. Essi tremano della paura, ciascuno per suo conto. Mitridate si finge l'ombra del marchese d'Acquanera, e s'avanza nelle tenebre gridando:

I miei fati mi han prescritto
Ch'io sia ombra qui vagante
Sino al tempo che un pedante
Qui si sposi una pedante,
E che un mastro una maestra
Pur di scherma impalmerà.

S'illumina a un tratto la scena, e compaiono nella sala una scuola di lettere e una di scherma. Madama fa da pedante, e conduce i suoi scolari, ripetendo le parole di Gavino: «*Discipuli, ambulate...*»; e Ninetta fa da maestra di scherma, imitando i gesti e gli strilli di Gianferrante. Allora finalmente, in ubbidienza all'imposizione dell'ombra Gavino sposa Perlina e Gianferrante Ninetta.

Il tipo del pedante il Lorenzi l'ha, com'ho detto, desunto dalle farse cavaiole; ma esso era tuttora vivo, specialmente nelle scuole rurali. In una commedia di Antonio Palomba, *La villana nobile*, rappresentata a' Fiorentini nella primavera del 1748, con musica di Michelangelo Valentini, era stato ritratto con più spiccata intenzione satirica. Qui, nella commedia lorenziana, la satira è sacrificata all'effetto comico volgare: Gavino non è che un povero sciocco. Invece il pedante palombiano è anche un infelice, che deve sottostare a ogni umiliazione pur di tirare innanzi: ha del Don Raglia da Bastiero della satira alfieriana. Lo scolare, figlio idiota di padre anche più idiota, è innamorato di *Zeza*, e per darle piacere, si acconcia a far l'asino e lei gli va dietro sculacciandolo. Il maestro, avendo anch'egli messo gli occhi su *Zeza*, lascia fare. Poi manda in un canto il suo scolare a studiare il Donato, ed egli dice alla ragazza:

Cara Zezolla mia, pe sto Brittordo
Vuo' lassare un grammatico
'Mpersona, qual song i'io,
Che da mo te potria
Grammatichizzare?

La furba Zeza gli risponde dolce, e il maestro, ringalluzzito, esclama: «Orsù, a la scola!». Ma *Jacoviello*, lo scolare, si rifiuta, per correr dietro a Zeza. Il maestro gli manda dietro gli altri scolari, a inseguirlo. Questi tirano sassate, e una di esse va a ferire la fronte del maestro, e un'altra *Don Tobia*, il padre di Jacoviello. Nello scompiglio che ne nasce, *Don Fabrizio*, il pedante, è gettato ruzzoloni per terra.

D. Tobia — Oh povero figliuolo,
Ti hai fatto male? (*a Jacoviello*)
D. Fabrizio — Oh che te vaa lo cancaro!
Io so' caduto, e a isso
Spie si s'ha fatto male?

Per vendicarsene, impone allo scolare di recitare la lezione. Jacoviello comincia:

Nominativo *chisse*....
Chisse vel *chi che cho*....

A un certo punto, il maestro grida ch'egli ha sbagliato, e lo percuote col bastone. Così Jacoviello, sciocco di natura, finisce d'incretinire. Appena vede il maestro, prorompe in pianto; e don Tobia gliene chiede conto, e minaccia il maestro di sfratto. Per cansare la catastrofe, questi acconsente a giocare col ragazzo; ma un bel momento si oblia, e gliene fa un'altra delle sue, e il ragazzo ricorre al padre. Consente financo, una volta che lo trova tutto affannato a cacciarsi innanzi un cavalluccio di legno, a tirar questo per le redini; ma scivola, e fa cadere a gambe levate lo scolare e il padre. — La colpa è tua!, grida don Tobia, appena può levarsi.

Don Tobia — . . . . . Signor maestro,
Voi con questo rigore
Mi farete restar privo d' un figlio!
Pedante — Voi li fate li tirre-petirre,
Lo crescete co' bròccoli e gnoccoli;
Fa un disastro, che corpa lo mastro?
Corpa leje, che ciuccio lo fa.

Certi altri personaggi della commedia fanno non so quale offesa a Zeza, e questa, per vendicarsene, fa firmare in bianco un foglio allo scolare e al maestro, e poi vi scrive sopra una sfida. Jacoviello, prima del momento fissato per battersi, sbraita e minaccia; ma quando giunge lo sfidato e domanda se quelle sottoscrizioni siano di loro carattere, tremante risponde:

Jacov. — Sto caràttico lloco sta 'mbriaco.
Mo scasso a esso, scasso a mmene, scasso
A Oscìa, scasso....
Pedante — Se scassa il scassabile;
Ossoria dica scassa, ed è scassato.

Senza dubbio, la commedia del Lorenzi è assai più artistica, e questa del Palomba è grottesca e sconnessa. Il tipo del pedante vi è tuttavia ritratto con una certa vivacità, benchè esso pure degeneri nella caricatura.

Nell'esame da noi fatto fin qui delle opere lorenziane, non abbiamo messo in rilievo, perchè non abbiamo saputo rinvenirne traccia, il preteso aristofanismo. Ma nel 1795 spunta qualcosa che potrebbe passare per tale, nella commedia *La pietra simpatica*, rappresentata per terza opera al teatro dei Fiorentini, con musica di Silvestro di Palma. Bisogna tuttavia ricordare che fin dal 1775 era comparso nel nostro teatro l'aristofanesco *Socrate immaginario*, alla cui creazione, come vedremo, il Lorenzi ebbe grandissima parte.

C'è un *Don Macario*, « che si crede gran filosofo naturalista e versato in tutte le scienze »; il quale ha uno scolare appassionato in *Don Sossio*. Ha anche una nipote, che a promessa in isposa al discepolo, quantunque la sia in-

namorata di *Lelio*. Siamo nel giardino di una villa del filosofo, nelle vicinanze del Vesuvio. All' alzarsi del telone, don Macario e i suoi domestici sono intenti, accovacciati per terra, a cercare la formica Ercole; e don Sossio va scorazzando intorno per acchiappare una certa farfalla. Inciampa in don Macario, e cadono l'uno su l'altro [1]. Subito dopo, entrano *Alfonsina*, la nipote del filosofo, e Lelio; ma hanno da stentare un pezzo, prima d' ottenere udienza dai due scienziati, occupati così seriamente. Alfonsina presenta Lelio come uno studioso e ammiratore, che desidera d' essere inscritto fra' discepoli [2].

D. Mac. — In casa mia adulte
Sono l'arti e le scienze,
Non come in altre parti,
Che succhian latte ancor le scienze e l'arti.
Lelio — Or ditemi, signore,
Quai studi dovrò fare?
D. Mac. — Il primo studio vostro
Sia quello di scordarvi
Tutto ciò che sapete;
Voi rinascer dovete,
E un'anima novella
Vi deve riscaldar.

---

[1] Qui è evidente l' imitazione dalla scena IIª del I atto delle *Nuvole* di Aristofane.

[2] È simile alla scena del *Socrate immaginario*, in cui Ippolito, l'amoroso della figlia di Socrate, per farsi ammettere in casa, si spaccia come ammiratore di lui, venuto apposta di Grecia a conoscerlo di persona.

Libri, non se ne dovevano aprire [1]; ma ecco la ricetta per divenire eruditi senza di essi:

D. Mac. — Udite. Io, figliuol mio,
Son l'uomo universal; so tutto, e sono
Lo stupor de' viventi,
Maraviglia de' morti e de' nascenti;
E pure, non ho aperto
Un libro ancor.
Lelio — Possibile?
D. Mac. — Lo giuro
Per l'ossa di Linnèo.
Lelio — (Costui davvero è matto).
Ma come avete fatto
A saper tanto?
D. Mac. — Udite.
Io tengo stipendiati
Alcuni miserabili, che leggono
Per conto mio, e questi
Mi riferiscon poi quello che han letto;
E così, letterato
Senza fatica mia son diventato.
Lelio — Bel ritrovato inver. Ma non so come
Tante diverse sterminate scienze
Potete ritener.

---

[1] È reminiscenza del *Socrate immaginario*, I, 13:

Tammaro — Fuggite i libri: questi
Son la vergogna dell' umano genere,
Son gli assassini della vita umana.
Credete a me: la vera
Filosofia è quella d'ingrassare.

D. Mac. — Stupisco io stesso
Del meccanismo della mia memoria.
Ho le mie idee per classi situate,
E par che nella testa
Vi abbia tanti sacchetti,
In cui riponga separatamente
Le tante mie notizie e cognizioni,
Per diluviarle poi nelle occasioni.
Figliuol mio, son di gran testa:
Ma che testa è questa qua!
Vi è il sacchetto per la fisica,
Il sacchetto per la chimica,
Il sacchetto per la storia,
Il sacchetto per la critica,
Il sacchetto per la celebre
Veneranda antichità.

Quindi si volge alla figlia, e le dice, per concludere la faccenda del matrimonio:

D. Mac. — Odi, Alfonsina. Adesso
Plineo e Linnèo sui labbri miei ti parlano.
Nel regno vegetabile le piante
Hanno i loro mariti,
E, secondo le classi, chi ne ha meno
E chi più; noi per altro, sull'esempio
Della Cùrcuma, pianta
Di prima classe e d'un marito solo,
Abbiamo stabilito
A te, Cùrcuma, dare anche un marito.

Alfonsina fa le viste di acconsentire; e l'innamorato piglia il broncio, e le fa qualche dispettuccio, che però ripaga subito con usura. *Enrichetta* e *Corrado*, camerieri di

Lelio, tessono un inganno per mandare a monte quel matrimonio. Si travestono l'una da « dama viaggiatrice » e l'altro da ufficiale, e vengono nel gabinetto da lavoro di don Macario, gridando:

Enr. — Ma dov'è? dov'è mai quel gran maestro
Di coloro che sanno?
Corr. — Perchè tanto da noi si tiene ascoso
Quel mostruoso mostro virtuoso?

Il modesto filosofo si fa innanzi, si umilia, fa gli onori di casa. Enrichetta mostra d'innamorarsi perdutamente di don Sossio, e questi fugge le sue insidie. Ma Alfonsina, fingendosi stracotta di gelosia, lo respinge; e Corrado, il fratello della dama, minaccia di ammazzarlo, per avere egli ucciso la sorella coi suoi occhi ladri. Quel meschino, messo con le spalle al muro perchè decida e dichiari quel che intenda di fare, tra l' incudine e il martello, sguiscia fuori nel giardino, all'aria aperta; ma colà, a un tratto, sente cadersi addosso una gragnuola di sassi. Di questo brutto caso vien fatta subito la relazione a don Macario, che ammonisce:

Pioggia di sassi è questa!
Più dubbio non ci resta,
No, Plinio non mentì.

E corre, per far l'analisi chimica di quelle pietre.

Sos. — Io, parlando con creanza,
L'ho per pietre piritose...
Corr. — Oh che porco!
Sos. — Mi perdoni.
Piritose concrezioni
Son... cioè... mi spiego....

D. Mac. — Taci!
Cachelònie le cred'io.
Corr. — Peggio, peggio!
D. Mac. — Padron mio,
Cachelonie son chiamate
Perchè intorno al fiume Cach
Nel paese dei Kalmuki
Son trovate..., e vengon qua.
Enr. e *Corr.* — Cachelonie! Ah ah ah....
Corr. — Questi son mattoni cotti!
Enr. — Son vulcanici prodotti!
Sos. — Ma, cospetto! Questo è troppo!
Far con noi a chi più sa!

Enrichetta guarda e ammira il museo mineralogico del povero scienziato. Osserva che vi manca la *pietra simpatica*, « chiamata pur la pietra còrnea », che ha la virtù di far rinvenire dagli sfinimenti. — La pagherei un occhio, se trovassi ad acquistarla! — esclama don Macario. — Eppure, essa soggiunge, don Lelio la possiede. — La possiede? E don Macario corre in traccia del nuovo presunto discepolo e gli offre, in cambio della pietra, una dissertazione fresca fresca, scritta da lui per dimostrare come i sassi caduti su don Sossio siano piovuti dalla luna.

D. Mac. — Col telescopio celebre, inventato,
Da... da....
Lelio — Da Erschel.
D. Mac. — Appunto.
Si sono più vulcani
Scoverti nella Luna; ond'io sostengo
Che allor vi fosse stata un'eruzione,
Precipitando sassi,

Quando col suo zenìt
Sulle spalle di Sossio era la Luna.
L'opera è nuova, ed è la tua fortuna.

Fanno il baratto. Ma Lelio si rifiuta d'andare a recitare in accademia la dissertazione di don Macario, perchè si tien sicuro dei fischi. Alfonsina ve l'obbliga per amor suo. Tutti stanno in una grande aspettativa. Don Macario si attende un trionfo. Dopo mezz'ora, Lelio ritorna rosso in viso e nella massima confusione: non aveva nemmen finito di leggere una pagina sola, che le risate e i fischi e gli urli gli avevano impedito di andare avanti. Esclama il disilluso filosofo:

D. Mac. — O cieche talpe! or crepo! Ma tu, Sossio,
Che sei di gran talento, dì, quell'opera
Non è un prodigio?
Sos. — A dir la verità,
Mi par che sia una bestialità.
D. Mac. — Asino maledetto! (*gli tira una sedia*) Letterati,
Luminari d'Europa, che ne dite?...
Ma voi ridete?... Ah, tutti
Sfrattate adesso dalla casa mia!
Uscitemi d'intorno,
O il bastone fischiar qui sentirete!
Voi dotti? Voi? Voi tante bestie siete!
Oh cieco mondo! oh anime sepolte
Nella materia! fossili insensati!

Ma gli sopravviene una matta paura che non sia proclamato quel ch'era, un imbecille; e scongiura Lelio di non volerlo svergognare. Questi mette per condizione la mano della signorina. Gli vien subito concessa.

La *pietra simpatica*, che dà il nome alla commedia, serve a giustificare i frequenti abboccamenti di Lelio con Alfonsina. Quando son sorpresi da don Macario, lei si finge svenuta, e lui le si affatica intorno, per farla rinvenire mercè la pietra portentosa, detta perciò anche *còrnea*.

In questa commedia la pretesa aristofanesca è evidente; ma si può dubitare ch'essa sia di buon gusto. Si pretenderebbe insomma dileggiare lo studio dei fenomeni naturali, in un momento in cui quella scienza già prometteva i maravigliosi successi, che hanno sconvolta la vita moderna. Di quegli studi il Lorenzi sparla col fare di uno cui *risus abundat in ore*. Una volta mette in bocca ai due innamorati:

Lelio — . . . . . Tuo zio
È nelle furie, avendo
L'Ercole suo perduto.
Alf. — Veramente
Ha perduto un tesoro.
Lelio — Forse qualche cammeo,
Qualche corniola antica?
Alf. — Gelo in dirlo: ha perduto una formica!
Lelio — Una formica?
Alf. — Certo.
Questo è un piccolo insetto,
Che da' naturalisti
Viene il formica Ercole chiamato.
Lelio — E per inezia tal va disperato?
Alf. — Credimi, egli è insoffribile per tante
Sue matte stravaganze. Basti dirti
Ch'egli nutrisce in casa,
Per i suoi studi matti,
Ragni, serpenti e diciassette gatti!

Un'altra volta tra don Sossio e Lelio fa avvenire questo dialoghetto:

D. Sos. — *Salutem tibi dico.* Cicerone.
Lel. — Vi ossequio, come devo.
D. Sos. — Ditemi, siete voi quell'animale...
Lel. — Che insolenza è la vostra!...
D. Sos. — Ah ah..., mi fate ridere.
Lel. — Ma tanto
Ardir donde vi viene?
D. Sos. — Animale, animale: ho detto bene.
Lel. — Ma questo è troppo!...
D. Sos. — Amico,
Si vede ben che avete
Una testa di Gneis,
Che all' acido vetriolico non frigge.
Lel. — Voi che diavolo dite?
D. Sos. — Lo credo: non capite! Noi filosofi
D'istoria naturale
Non usiamo il linguaggio
Di creature umane; e perciò voi
Non potete capir, parlando noi.
Ditemi: avete sensi?
Lel. — Sì, lode al Cielo.
D. Sos. — Avete
Moti spontanei?
Lel. — Certo.
D. Sos. — Dunque, signore, un animal voi siete.
Perchè, se foste un corpo
Senz'organi, o che fossero impietriti
Gli organi vostri, allora
Un fossile sareste, un minerale;
Ma avendo sensi e moti,

Voi siete un solennissimo animale.
Eccovi appieno istrutto....

Lel. — Or ditemi: sareste
Voi don Macario?

D. Sos. — Io? (*con umiltà*)
Ah che mai dite! Io sono
Un famelico insetto, che mi cibo
Degli escrementi della sua dottrina.

Enrichetta finta madama domanda al filosofo:

Enr. — Ma voi da questi studi
Che ricavate poi?

D. Mac. — Molto, madama.
Primieramente apprendo
Il linguaggio de' gatti,
Per poi darne alle stampe
Un dizionario, a comodo
Degli studiosi. Ne' serpenti poi
Noto il talento, come,
Nel darli da mangiar, dalle stantìe
Distinguon l'uova fresche.

Enr. — E ne' ragni?

D. Mac. — Rifletto
Che per essi potrebbe
Fiorire un altro ramo di commercio.

Enr. — Dai ragni?

D. Mac. — Certo; ed ecco il come. Di essi
Moltiplicando per le case il numero
E raccogliendo poi li ragnateli,
Cardarli, e poi filati,
Farne vaghi lavori
E in tante balle poi mandarli fuori.

Ho partecipato sovente, in compagnia di amici naturalisti, a escursioni botaniche o zoologiche; e spesso ho visto i contadini guardarci attoniti, ammirare i nostri vascoli e le cassette per le farfalle. — Cosa cercano? cosa diavolo portano? — E se noi ci fermavamo a raccogliere un musco o un insetto, essi si avvicinavano, per domandarci: — E cosa ne fate? medicamenti? E noi grulli non sapercene servire! Contro quali mali giovano? — Se tentavamo di dar loro la spiegazione, se n'andavano scontenti, mormorando: — Quando non si ha altri cani da pettinare!... — E in quel momento, forse, pareva a quei contadini d'avere lo spirito aristofanesco; come pareva al Lorenzi, scrivendo *La pietra simpatica*! Ricordo il compassionevole versaccio che fece un certo fraticello, che si dava aria d'artista perchè menava su e giù l'archetto per le corde d'un violino, quando seppe da un nostro studioso come passasse tante ore del giorno nella Stazione zoologica di Napoli!...

La satira del Lorenzi, in fondo, si riduce a quella dei contadini e del fraticello; e volerlo chiamare per questo « l'Aristofane napoletano », è per lo meno un po' audace. La caricatura lorenziana del Don Macario pretenderebbe investire tutta la schiera gloriosa dei naturalisti napoletani, dal Della Porta al Cavolini, al Poli, al Delle Chiaje, al Tenore, al Gussone! È vero che anche Aristofane qualche volta ha bevuto grosso, come appunto nelle *Nuvole*; ma non per queste bevute io credo che han voluto prestare il suo nome al Lorenzi il Napoli-Signorelli, il Klein, il Settembrini.

Il Lorenzi, come tutti gli altri poeti e musicisti dell'opera buffa, non si propose se non di far ridere il pubblico; e a tal fine adopera ogni mezzo: la facezia sboccata o l'insulsaggine, come la caricatura. Anzi egli, per gusto suo, di

commedie alla maniera del *Socrate immaginario*, della *Pietra simpatica*, e financo della *Scuffiara*, non ne avrebbe forse scritte, perchè erano male accette e come tollerate dai compositori di musica. Chi lo spinse su quella via, tracciandogli spesso perfin lo scenario, o, come nel *Socrate*, non lasciandogli altra fatica che quella dei versi, fu Ferdinando Galiani, l'acuto e dotto e vivacissimo abate. Di ciò è testimone autorevole un critico contemporaneo di buon senso. « E sebbene », egli dice, « il signor Gio. Battista Lorenzi d'onorevole ricordanza, che dopo Notar Palomma è stato senza dubbio il poeta più sensato de' nostri teatri buffi, e che per lo stile e melodia de' suoi versi può dirsi il Metastasio di tai componimenti, avesse scritte ad istigazione del già lodato Abate Galiani molte graziose e belle commedie, assai utili alla nostra nazione, come il *Socrate immaginario*, il *Maestro di scuola*, la *Pietra simpatica* ed altre, e 'l signor cavalier Paesiello avesse conosciuto, col voto del publico, il maggior effetto delle sue eccellenti musiche in tali comedie, pure non volle abbandonar mai la manìa di volere in tutt'i i drammi giocosi dei pezzi concertati, e volerli in ogni atto. E quindi forzò gl' impresarj di ricorrere a que' poeti servili e mediocri, degli scritti e versi de' quali dice Orazio, che *Non Dii, non homines, non concessere columnae* » [1]. Ed in prova, il Paisiello non musicò lui quest'ultima commedia lorenziana! Non per questo però il risultato ne fu meno lusinghiero. Il Napoli-Signorelli

[1] V. M. CIMAGLIA, *Saggi teatrali analitici*; 2ª ediz., Napoli, 1817, presso Angelo Coda, p. 386-7.

fece un'aggiunta alla sua *Storia critica de' teatri*, per dirci che « la musica, piena di armonia, di verità e di novità, si accordò colla grazia comica esagerata e propria della farsa, e la riuscita fu piena, e si recitò per moltissime sere con gran concorso, e nel 1796 si è ripetuta col medesimo diletto e con frequenza di ascoltatori » [1].

Ma come della *Scuffiara*, così anche il soggetto della *Pietra simpatica* non è originale: fu tratto dalla novella del Marmontel intitolata *Le connoisseur* [2]; la quale già undici anni prima, nel 1784, aveva fornito il soggetto a un'altra commedia, *I filosofi immaginarj*, rappresentata con musica del Paisiello a' Fiorentini [3]. E la poca originalità di coteste opere, anch'essa, non consente di parlare a cuor leggiero di aristofanismo [4].

[1] *Addizioni alla Storia critica de' teatri antichi e moderni di* PIETRO NAPOLI SIGNORELLI; Napoli, MDCCXCVIII, presso Michele Migliaccio, p. 290. E cfr. *Storia critica de' teatri*, Napoli, Orsino, 1813, vol. X, pt. II, p. 129.

[2] Cfr. per curiosità ciò che dice il Goldoni dei soggetti tratti dalle Novellette morali del Marmontel, nelle sue *Memorie*, verso la fine della parte II.

[3] Sul libretto non è indicato il nome del poeta, nè si può argomentarlo. Ad ogni modo, è assai poco probabile che sia il Lorenzi medesimo.

[4] M. de Fintac, il *Connoisseur*, aveva una graziosissima nipote. Un giovanotto provinciale, che viene raccomandato a lui, se ne invaghisce perdutamente. « Pardonnez », gli dice Fintac, nel riceverlo nel caotico suo studio, « le dérangement où vous me trouvez: c'est ici mon cabinet d'étude; j'ai besoin d'avoir tout cela sous ma main. Mais ne croyez pas que le même désordre règne dans ma tête: chaque chose y est à sa place; la variété, le nombre même n'y jette point de confusion. — Cela est merveilleux!, dit Célicour, qui ne savoit ce qu'il disoit, car il étoit encore occupé d'Agathe. — Oh, très-merveilleux!, reprit Fintac; et souvent je m'étonne moi-même

I panegirici quasi sempre ottengono un risultato contrario allo sperato. Il Klein, quantunque con beffardo sorriso, e il Settembrini, con le migliori intenzioni del mondo, esagerandone il valore, hanno forse nociuto alla fama del nostro pur valoroso commediografo. Perchè voler leggere tra le linee ciò che l'autore non s'è mai sognato di dire? [1] Il Buonvino, esagerando il concetto che il Settembrini s'era formato del Lorenzi, afferma ed ammonisce: « Talvolta una pagina del Lorenzi è una pagina della nostra storia. Guardatevi dai suoi scherzi troppo fantastici, perchè egli è ben malizioso; non vi lasciate ingannare da qualche titolo innocente, nè dalle spiegazioni ch'egli scrive in fronte alle sue opere ». Ma fin dal principio del secolo, il Cimaglia, che voleva in fondo alla commedia la moralità correttrice, ed era ammiratore del poeta, aveva detto, con sensata bonomia: « Non è da tenere alcun conto delle buffonerie

quand je réfléchis au mécanisme de la mémoire, à la manière dont les idées se classent et s'arrangent à mesure qu'elles arrivent. Il semble qu'il y ait des tiroirs pour chaque espèce de connoissances ». Entratogli in simpatia il giovane provinciale, lo mette a parte di un gran segreto: egli ha composto un dramma, e glie lo legge. Célicour glie lo loda per compiacenza, ed egli allora gli propone di farlo recitare col suo nome. Agata fa coraggio al giovanotto atterrito, e gli fa dire di sì. « On joua la pièce; elle ne fut point achevée; et le premier signal de l'impatience fut donné par ces bons amis ». Célicour, per suggerimento della furba Agata, minaccia Fintac di rivelare il nome del vero autore, se egli non consente subito alle loro nozze. Il povero vecchio cede, a condizione che il fatale segreto « meure avec nous trois ».

[1] Il Klein sa che le tendenze aristofanesche del Lorenzi si svilupparono quando il poeta andò in Corte, e che allora egli pensò di sostituire alla semplice buffoneria qualcosa di più elevato! *Geschichte des Dramas*, VI, 1ª, p. 331.

eroiche del Cerlone. E meno ancora degli ottimi (drammi) di mezzo carattere di Gio. Battista Lorenzi, di felicissima ricordanza, perchè l'autore non si prefisse mai di scrivere per correggere la nazione » [1]. Contentiamoci dunque d'ammirare nel nostro commediografo lo spirito vivace, il buonumore inestinguibile, la facilità metastasiana del verso, la vis-comica singolare, la forma quasi sempre brillante [2]. Il moralizzatore sarebbe in lui a discàpito dell'artista, genuinamente napoletano. Anche la satira, dove c'è veramente, non si propone un fine più alto che quello, modesto e onesto, di far ridere: è la parodia bonaria, un po' superficiale, ridanciana, che è così peculiare del nostro popolino, e di cui la nostra letteratura dialettale è tanto ricca.

E la parodia lorenziana prende di mira financo le sentenze e i modi e i versi del suo maestro e autore, il Metastasio. Nell'*Artaserse* (I, 12) Artabano dice ad Arbace:

Non ti son padre,
Non mi sei figlio;
Pietà non sento
D'un traditor;

e il Lorenzi, nell'*Idolo cinese*, fa dire storditamente da Tuberone al figlio Liconatte:

[1] *Saggi di diverse rappresentazioni teatrali*; Napoli, Domenico Sangiacomo, vol. III, 1812, p. 95.

[2] Dice il Klein che l'opera buffa del Lorenzi, « per ciò che riguarda la vis-comica, non è inferiore alla commedia de' cinquecentisti, che essa supera in decenza, originalità e ingenuità ». E questa volta ha ragione. *Geschichte des Drama's*, VI, 1ª, p. 305.

Non mi sei padre,
Non ti son figlio,
Pietà non sento
D'un traditor.

Nell'*Achille in Sciro* (III, 1), Ulisse canta:

Del terreno nel concavo seno
Vasto incendio se bolle ristretto...;

e il Lorenzi fa dire parafrasando da uno dei personaggi del *Furbo malaccorto*:

Ascolta il fragore
Del foco ristretto
Nel concavo petto....

Nel *Re pastore* (I, 2), il Metastasio:

So che pastor son io,
Nè cederei finor...;

e il Lorenzi, nel *Tamburo*:

So che una bestia sono,
Per te, per lui, per lei....

Il Metastasio, nella *Passione di Gesù Cristo* (parte I):

Vi sento, oh Dio, vi sento,
Rimproveri penosi
Del mio passato error!...

e il Lorenzi, nel *Don Taddeo*:

Vi sento, sì, vi sento
Viscere mie bollire.

La *Didone abbandonata* termina coi notissimi versi:

Precìpiti Cartago,
Arda la reggia, e sia
Il cenere di lei la tomba mia;

e la commedia *Fra i due litiganti il terzo gode* comincia invece, parodiandoli:

Guerra guerra! Precipiti il cartàro,
Arda la seggia, e sia
La cetera di lei la tromba mia.

E nella commedia *Don Chisciotte della Mancia* si cita addirittura Metastasio, storpiandolo così (II, 4):

Altri tempj, altre curie....
Passò quel tempo Inea
Che Titta a lei pensò. Gran Metastasio!

Tutti ricordano della *Didone* la famosa arietta (II, 14):

Vorrei di lui scordarmi,
Odiarlo, o Dio, vorrei,
Ma sento che sdegnarmi
Quanto vorrei non so;

e nel medesimo *Don Chisciotte* (III, 2) si parafrasa, senza però questa volta intenzione di parodia:

Vorrei sdegnarmi, o Dio,
Punirlo sì vorrei,
Ma tra gli sdegni miei
Mi parla la pietà.

Sembra pietà, ma poi
Ai dolci moti suoi
Sento che amor si fa.

Il Lorenzi fu, a trarre i conti, il commediografo più geniale del nostro teatro buffo; e la sua figura di artista ci riesce più simpatica, spoglia delle preoccupazioni e delle astruserie con cui da taluno s'è cercato aduggiarla. E se al ravvicinamento con Aristofane bisogna, come a me sembra, rinunziare, i lettori ci vorranno esser grati, se hanno dal nostro minuzioso esame imparato a conoscer meglio un poeta comico, originale, pieno di brio e di comicità, e d'animo e d'ingegno prettamente napoletani.

III. — Il « Socrate immaginario ».

È il capolavoro del teatro buffo, e una delle produzioni artistiche più schiette che possa vantare la letteratura drammatica italiana: onora l'Italia quanto la migliore delle commedie Goldoniane. Fu rappresentato la prima volta al teatro Nuovo nell' autunno del 1775, con musica di Giovanni Paisiello; e fu ripetuto poi un infinito numero di volte, al Nuovo e in altri teatri, e se ne fecero moltissime edizioni [1].

[1] L'ultima credo sia la mia, Milano, Sonzogno, 1886. Cfr. *Giornale Storico*, VII, 280-81.—Nei *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi* (Napoli, 1880; p. 40), Antonio Ranieri racconta del grande Recanatese: « ... Si poteva, non di rado, benchè con ogni possibile precauzione, condurlo la sera al teatro detto allora del Fondo, ora Mercadante, nel palco di mia sorella Ferrigni, dove mi par di vederlo ancora, appoggiato del gomito destro sul parapetto, farsi il solecchio pe' lumi che lo ferivano, ed, insieme con Margàris, che gli era in piedi alle spalle, godersi amendue il famoso *Socrate Immaginario* dell'abate Galiani, musicato da Paisiello e cantato da Lablache, ed il famoso coro, veramente aristofanèo: *Andron apanton Socrates sofotatos*, del quale i racconti miei e di Margàris lo avevano renduto ghiottissimo ».

Alcuni biografi o editori l'attribuiscono al Lorenzi, altri all'abate Galiani, così che esso vien ristampato e tra le opere dell' uno e tra quelle dell' altro. E tale incertezza, e così prolungata, non è stata possibile, se non perchè nessuno s'è preso la briga di studiar l'argomento con qualche cura. La questione è stata fin qui semplicemente sfiorata [1].

Dopo d'esser vissuto parecchi anni a Parigi, in qualità di segretario d'ambasciata e incaricato di affari, l'abate Ferdinando Galiani ritornò in Napoli, ma a malincuore. Qui gli mancava l'aria. Festeggiatissimo nei salotti parigini, dove il suo brio e la sua gaiezza abbagliava e affascinava, dove i suoi motti e i suoi aneddoti passavano di bocca in bocca, tornato in Napoli, si trovò a disagio. Per distrarsi, e darsi anche aria di dotto, si mise intorno a un commento a Orazio, e a una commedia. Alla sua amica parigina, la celebre Madame d'Épinay protettrice di Rousseau, scriveva sul proposito, in data del 9 settembre 1775:

« Je suis excédé d' affaires ennuyeuses, et je m' en donne

[1] Il Settembrini scrive: « Si dice da molti che il *Socrate immaginario* sia del Galiani; ma i miei vecchi mi dicevano che è di Titta Lorenzi, e fu stampato sempre (?) col nome del Lorenzi, ed ha la maniera, lo stile, il fare che si vede in tutte le altre opere del Lorenzi ». *Lett. ital.*, v. III, p. 148-9. E fedelmente ripete il Buonvino: « E qui mi giova ricordare che molti Napoletani attribuiscono il *Socrate immaginario* all'abate Galiani, e ripetono che è scritto dal Galiani; ma la tradizione e lo stesso esame letterario menano ad altro avviso ». *Giorn. Nap.*, v. II, dicembre 1875, p. 363.

d'amusantes avec mon Horace et une pièce comique que je suis après à faire achever sous ma direction. Elle aura pour titre *Socrate imaginaire*. Il n'y a rien de plus fou; je vous la ferai tenir, lorsqu'elle sera imprimée ».[1].

E sette giorni dopo, riscriveva alla stessa signora :

« Comme je n'ai rien à vous mander ce soir, je vous parlerai de *ma pièce comique*. C'est une imitation de *Don Quichotte*. On suppose un bon bourgeois de province, qui s'est mis en tête de rétablir l'ancienne philosophie, l'ancienne musique, la gymnastique, etc. Il se croit Socrate. Il a pris son barbier, dont il a fait Platon (c'est le Sancho Pança). Sa femme est acariâtre et le bat toujours : ainsi c'est une Xantippe. Il va dans son jardin consulter son démon; enfin, on lui fait boire un somnifère en lui faisant croire que c'est la ciguë; et grâce à l'opium, lorsqu'il se réveille, il se trouve guéri de sa folie. Ce sujet serait digne d'un petit roman bien gai : et c'est, à mon avis, le seul qui pourrait être aussi original que le *Don Quichotte*, et du goût de notre siècle. Lorsque la pièce sera imprimée, je l'enverrai à Caraccioli; et s'il veut se donner la peine de vous en expliquer les phrases et les plaisanteries napolitaines, vous rirez » [2].

Come si vede, qui il Galiani parla d'una commedia sua (*ma pièce comique*), cui fa dar l'ultima mano sotto la sua direzione; e del Lorenzi non fa il menomo cenno. Ma non

---

[1] *Correspondance inédite de l'abbé* FERDINAND GALIANI, *conseiller du roi, pendant les années 1765 à 1783*; tome II; Paris, F. G. Dentu, 1818, p. 183.

[2] Op. cit., p. 189.

bisogna dimenticare che l'abate scriveva a una signora parigina sua ammiratrice, di cui egli voleva tutti per sè gli applausi lusinghieri !

La commedia fu messa in iscena e rappresentata nell'ottobre. Il successo fu grande, ma grande fu anche lo scandalo. Sotto le vesti dei personaggi, furono intraviste o riconosciute persone reali e altolocate; e l'opera fu proibita dalla Censura, per ordine espresso del Re.

« Elle » — scriveva il Galiani alla viscontessa di Belzunce, figlia di Madame d'Épinay — « elle a fait tant et puis tant de bruit, qu'elle a fini par être défendue du très-exprès commandement de Sa Majesté. Vous ne sauriez imaginer combien, à cette occasion, j'ai eu le plaisir de voir que j'étais aussi cordialement détesté par nos beaux esprits, que je le suis par les économistes. Ainsi, j'ai pris la résolution de ne plus rien publier, rien faire, rien écrire dorénavant » [1].

E a Madame d'Épinay riscriveva un mese dopo :

« Je vous avais mandé que je m'étais occupé à faire travailler à un opéra-comique appelé *Socrate*, et que cela m'avait infiniment diverti; ensuite, vous êtes tombée malade, et je ne vous en ai plus parlé. Il faut donc vous apprendre qu'il a eu le plus sublime de tous les succès. Il a été défendu du très-exprès commandement de Sa Majesté, après avoir été donné six fois au public, et même une fois à la Cour. Cela n'était pas encore arrivé en Italie. En France le seul *Tartufe* mérita cet honneur. Ainsi mettez *Socrate* au niveau du *Tartufe*, pour le bruit qu'il a fait, pour les cabales, les intrigues, les méchan-

---

[1] Op. cit., 11 novembre 1775, p. 192.

cetés qu'il a enfantées. Telle est ma situation ici, la frayeur qu'excite mon esprit dans les têtes des imbéciles. Enviez-moi, et ne me plaignez pas, car cette affaire ne m'a fait aucun tort. Vous ne sauriez imaginer toutes les explications qu'on y trouvait. Après l'Apocalypse, rien n'a été aussi drôlement expliqué. Je veux mourir si je savais rien de ce qu'on trouvait dans ce que j'avais fait. Cependant, on n'a pas défendu les imprimés; mais si je vous en envoyais, vous ne les goûteriez pas » [1].

In una lettera poi al D'Alembert, posteriore di due anni, dice che il *Socrate* fu lasciato le prime sere rappresentare perchè veniva creduto di *un altro*, ma quando si seppe ch'era lui il vero autore, si decise subito di proibirlo.

« On avait laissé jouer plusieurs fois mon *Socrate imaginaire*, parce qu'on l'attribuait à un autre, et aussitôt qu'on apprit que *j'en avais fait le plan*, on en défendit la représentation » [2].

E per questo, inasprito, nominato censore dei teatri, non permise che in Napoli si rappresentassero nè l'*Olympie* di Voltaire, nè il *Galérien*, e nemmeno il *Tartufe*!

« Je défends aussitôt *Olympie*, le *Galérien*, et, le croiriez-vous?, le *Tartufe*! Le *Tartufe*!; oui, monsieur l'anti-christ, le *Tartufe*! Pourquoi un conseiller d'aujourd'hui ne ferait-il pas ce qu'un président d'autrefois fit avec du succès?... Toute la ville crie contre moi, de ce que j'ai été un censeur trop sévère, et veut absolument qu'on donne ces trois pièces. Auriez-vous cru à tant de progrès chez nous? N'allez pas croire pour-

---

[1] Op. cit., 9 dicembre 1775, p. 193.
[2] Op. cit., 28 novembre 1777, p. 271.

L'ABATE FERDINANDO GALIANI.

Da una incisione di J. Gillberg. Originale di Lefevre.

BIBLIOTECA LUCCHESIANA.

tant que ce soit un progrès de lumières : c' est un progrès de stupidité. On ne trouve rien de mauvais dans ces trois pièces, parce qu'on n'y entend goutte ! » [1].

Per darci ragione di tutto ciò che ha detto il Galiani, bisogna rimontare un po' indietro, e appurare il fine a cui tendeva e l'occasione della commedia. Così comprenderemo fors'anche perchè poi ne fossero proibite le rappresentazioni.

Tra i più prosuntuosi e stimati uomini di lettere napoletani dello scorcio dell'Ottocento, fu l'avvocato don Saverio Mattei. Era stato amico del Metastasio [2], e ne mostrava orgoglioso la lunga corrispondenza epistolare; ed era amico dei principali eruditi viventi, e si turibulavano a vicenda con vanitosa ingenuità. Insegnava lingue orientali nella nostra Università, e dissertava sull' antica poesia e sulla musica degli Ebrei, traduceva i Salmi in ariette metastasiane, e dimostrava in dotte elucubrazioni come il vero metodo per comprendere i tragici greci fosse di ridurne le tragedie sul tipo di quelle del Metastasio, con i recitativi e le arie. L'opera in musica moderna, secondo il Mattei, non è se non un ritorno alla vecchia tragedia greca : Metastasio, il suo Metastasio !, e Jommelli si rattaccano strettamente a

---

[1] Op. cit., 5 luglio 1777 : *À madame d'Épinay*; p. 257-8, e p. 271, lettera del 28 novembre 1777 al D'Alembert.

[2] Del Metastasio stesso c'è un pizzico di parodia nel *Socrate immaginario* (I, 8). Tammaro domanda a Ippolito : « E tu chi sei ? »; e quegli : « Nacqui in Atene ». Ch'è certamente un'eco del *Temistocle* (I, 9) :

Serse. — Chi sei ?
Tem. — Nacqui in Atene.

Sofocle e a Euripide, a dispetto dei secoli. Per don Saverio tutto era grecismo; e nessuna letteratura del mondo poteva gareggiare con l'incomparabile eccellenza della greca [1]. « La letteratura sacra e la profana », gli scriveva, turibulando, Melchior Cesarotti, « rischiarate l' una per l' altra, hanno con voi un obbligo straordinario. Alcuno forse potrebbe ancor dubitare dell' eccellenza incomparabile della poesia greca; ma niuno certamente dubiterà che voi non siate l'atleta il più forte e il campione il meglio agguerrito di questa causa. Il vostro Gravina, rispetto a voi, non è che un declamatore sublime, più atto ad abbagliare che a convincere.... Io vi chiamo giureconsulto della letteratura, anzi giudice superiore della scuola di Parnaso » [2]. Ed era per giunta grande amatore e buon critico dell'arte musicale, e fu biografo del Jommelli; e raccoglieva in casa sua maestri, poeti e cantanti; e a lui si deve la fondazione dell'archivio del nostro Conservatorio di musica [3]. A tutte queste belle doti, don Saverio aggiungeva ancora una pazienza socratica nel soffrire le gelosie e l' umore atrabiliare

---

[1] Il Socrate di Modugno, alla moglie che grida: « Grecia briccona, Io ti scanno! », risponde « con gravità sforzata » (II, 15):

No, moglie. Le sentenze
Quando son scritte in lingua greca, sono
Adorabili sempre!

[2] *Dell'epistolario di* MELCHIORRE CESAROTTI *tomo I*; Firenze, presso Molini Landi e comp., MDCCCXI; p. 203-4; da Padova, 20 maggio 1778.

[3] Vedi FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli*, v. II, p. 63; e *Barone* SAVERIO MATTEI, *Galiani ed i suoi tempi*; Napoli, MDCCCLXXIX; p. 73.

della sua prima consorte, donna Giulia Capece Piscicelli; e spesso toccava agli amici di casa di assistere a curiose scenette domestiche tra il paziente marito e la rabbiosa moglie [1].

Tra quelli che con assiduità, e forse con maggiore intimità, frequentavano la casa del Mattei, erano l' abate Galiani e l'abate Lorenzi. Una sera, uscendo, il Lorenzi si lamentava con l'amico di non aver pronto nessun soggetto, e d'essere intanto costretto a metter sù una commedia. — E quale miglior soggetto, rispose l' arguto e malignetto abate, di questi diverbi di don Saverio con donna Giulia? — E lì, su' due piedi, abbozzò il canovaccio d' una commedia (*le plan*, come il Galiani medesimo scrisse), che poi di mano in mano i due amici vennero elaborando e svolgendo, insieme col maestro Paisiello.

Così nacque il *Socrate immaginario*; che fu messo in iscena tra molti applausi. Si era alla quinta rappresentazione, quando il re Ferdinando, stordito dagli elogi che ne sentiva fare, ordinò che si desse alla corte, nel palazzo reale di Portici. Vi fu recitato il 23 ottobre del 1775. Ma ecco che, abbassata appena la tela, il ministro Tanucci scrisse al consiglier Caruso, presidente della Giunta dei teatri, questo bigliettino:

« Portici, 24 ottobre 1775.

« Il Re, ascoltato l'opera del Teatro Nuovo, intitolata *Socrate immaginario*, l'ha ritrovata indiscreta; nè da doversi

---

[1] *Barone* S. MATTEI, op. cit., p. 71.

« rappresentare al pubblico. E mi ha imposto perciò dire alla « V. S. e alla Giunta che non se ne permetta più la rappre- « sentanza » [1].

Indiscreta? perchè indiscreta? Gli è che il pubblico non avea dovuto stentar molto a riconoscere, sotto la toga del paziente filosofo greco, il professore d'ebraico [2], e la regia Censura reputò suo dovere, in omaggio al dotto uomo, d'impedirne le ulteriori rappresentazioni [3]. Ma l'impresario strepitò. Si voleva rovinarlo! Che colpa era la sua? Egli si era rivolto, per il libretto, « a uno dei migliori soggetti in tali materie, ripieno di probità e onestà »; lo aveva sottomesso alla Giunta, e da questa era stato « corretto ed approvato »; aveva dopo ciò « prescelto uno dei migliori maestri di cappella per metterlo in musica », e non aveva « risparmiato spese per decorazioni ed abiti, in guisa che », soggiungeva, « ha dovuto contrarre ducati 3000 e più di debito »; e ora perchè gli s'infliggeva un così grave danno? La Giunta, interrogata, dichiarò d'aver esaminato il libretto « con quell'occhio, come sogliono vedere simili cose i magistrati », e di non averci scorto nulla di riprovevole. L'impresario fu invitato a presentare i suoi conti; che ci rie-

[1] CROCE, *I teatri di Napoli*, 1ª ediz., p. 556.

[2] « Il celebre *Socrate immaginario* piacque in Napoli moltissimo, perchè si credè che dipingesse qualche persona conosciuta », attesta il contemporaneo CIMAGLIA, *Saggi teatrali analitici*, p. 171, nota.

[3] « . . . Il *Socrate immaginario* dopo la prima sera dovè proibirsi per dar soddisfazione alla persona che vi si credea ritratta, indi si permise con miglior consiglio, per sviar l'appropriazione che 'l pubblico avea fatta del protagonista ». CIMAGLIA, *ib.*, p. 256.

scono interessanti. Egli aveva dati 100 ducati al Lorenzi, 170 al Paisiello, 180 all'architetto Baldi, 150 alla cantante Marianna Monti, 92,50 al basso comico Gennaro Luzio; e insomma, mettendo a calcolo anche gl'introiti, aveva perduti 1129 ducati. La Giunta, tutto considerato, propose che si corrispondessero all'impresario, a titolo di equo compenso, ducati 450. E allora si vide giungere, con la data del 12 febbraio 1776, questo nuovo bigliettino del Tanucci:

« Propone cotesta Giunta dei teatri coll'aggiunto con carta « del 23 dello scorso, che le perdite fatte da D. Gennaro Bian- « chi, Impresario del Teatro Nuovo, per la proibizione sovrana « della rappresentazione del dramma intitolato il *Socrate*, possono « restringersi alla somma di ducati 450. Ed avendone io dato « conto al Re, la M. S. mi comanda di dire a V. S. Ill.ma « *che si paghi questa somma da quei Ministri teatrali che ap-* « *provarono tal libretto* ».

Alla larga! La reputazione di don Saverio era salva; ma quegl'infelici Consiglieri innocenti ne pagavano il risarcimento a troppo caro prezzo. *Sic vos non vobis!...* « Quel divieto però », dichiara il barone Mattei nipote, « venne immediatamente sospeso, a premura dello stesso Mattei, che ne volle continuata la rappresentazione, sia per essere utile all'impresario, sia perchè la satira niente toglie quando si aggira intorno al verace merito » [1]. Non tanto « immediatamente »; chè le rappresentazioni non furono riprese se non

[1] Op. cit., p. 72.

ben cinque anni dopo, come risulta da ciò che il Cerlone scrisse innanzi alla sua commedia *Il principe riconosciuto*, rappresentata al Nuovo l'estate del 1780. « Questo libro », egli dice, « da me fu scritto per questo teatro istesso, e rappresentar si dovea nel carnevale passato; se ne sospese la rappresentanza, stante per sovrano comando ripor si dovette in scena il graziosissimo *Socrate* dell'incomparabile ed erudito nostro D. Giambattista Lorenzi ». E c'è inoltre la prefazione che il Lorenzi scrisse alla nuova edizione del *Socrate*, quando fu rimesso in iscena al Nuovo nella primavera del 1780. « Dopo che », comincia, « di Reale ordine ritornò sulla scena questa mia commedia nel prossimo passato carnevale.... » [1]. Non pare quindi che don

---

[1] Così lo stesso Galiani dava conto al maestro Paisiello, allora alla Corte imperiale di Russia, del felice successo avuto dal *Socrate* quando fu rimesso in iscena:

« *Carissimo amico,*

« Forse non sarò il primo a dirvi che, siccome siamo qui rimasti desiderosi di sentire la vostra divina musica, per cui si son ripetute più di un'opera vostra; così S. M., *motu proprio*, ha ordinato che si rimettesse in iscena il famoso *Socrate*, senza mutarsene nè una parola nè un'aria. Ha questo avuto un incontro grandissimo, anche perchè la parte di Socrate è stata recitata non già da Gennaro Luzio, ma dal gran Casacciello, che ha saputo perfettamente investirsi del carattere. Il Re e la Regina vi sono andati più volte; e S. A. I. l'Arciduca Governatore di Milano, principe di grandissimo spirito e qualità, l'ha gustato infinitamente.

« Conservatemi la vostra amicizia. Salutatemi D. Cecilia. Vi abbraccio di cuore, e sono il vostro

Devotiss. obbligatiss. servo ed amico
FERDINANDO GALIANI.

Saverio pigliasse lo scherzo troppo socraticamente, se ebbe bisogno di cinque anni per digerire il dispetto! E non so veramente quanta fede meriti il barone nipote, quando afferma che il suo illustre zio non « portò il broncio » al Galiani per quella commedia. Quella satira, appunto « perchè abbellita dal sorriso delle Grazie », dovette scottare sul vivo la vanità del dotto professore: essa ne metteva in ridicolo la parte più sensitiva, quella che fino allora gli aveva procurata la stima e i panegirici dei pezzi grossi dell'erudizione contemporanea [1]. A chi oramai, passandogli

---

Questa lettera fu scritta in Napoli l'11 maggio 1780, pochi giorni dopo la prima delle nuove rappresentazioni. È pubblicata nel volume: *Onori funebri renduti alla memoria di Giovanni Paisiello*, Napoli, A. Trani, 1816; p. 127.

[1] Il Galiani si sarà forse ricordato pure del passo della *Satira* VI, v. 185-96, di Giovenale, contro i Romani del suo tempo che affettavano di grecizzare

« ... Quid rancidius, quam quod se non putat ulla
Formosam, nisi quae de Tusca Graecula facta est,
De Sulmonensi mera Cecropis? Omnia graece,
Quum sit turpe magis nostris nescire latine.
Hoc sermone pavent, hoc iram, gaudia, curas,
Hoc cuncta effundunt animi secreta. Quid ultra?
Concumbunt graece. Dones tamen ista puellis:
Tune etiam, quam sextus et octogesimus annus
Pulsat, adhuc graece? Non est hic sermo pudicus
In vetula, quoties lascivum intervenit illud,
Ζωη και ψυχη: modo sub lodice relictis
Uteris in turba.

Anche Marziale, nell'*Epigramma* I, 51, mette in burla un suo conoscente che avea dato al cuoco il nome di *Mistillo*. Egli pure chiamerà, dice, d'ora innanzi il cuoco suo *Taratalla*, ricordando l'omerico (*Iliade*, I, 465); *Μίστυλλόν τ' ἄρα τἆλλα, minutatim secuerunt caetera.*

sott'occhio le elucubrazioni di soggetto greco o ebraico di don Saverio, non sarebbero tornate alla memoria le parole del Socrate di Modugno (I, 1):

. . . . . In casa mia
Voglio che tutto sia grecismo; e voglio
Che sin' il can che ho meco
Dimeni la sua coda all'uso greco? [1]

Il Galiani e il Lorenzi, l'abbiamo visto, s' attribuiscono ciascuno, senz' alcuna restrizione, tutta quanta la commedia,

[1] Anche posteriormente il Galiani non si fece mai sfuggire l'occasione di canzonare la sapienza greca ed ebraica di don Saverio. Cinque anni dopo la ripresa del *Socrate*, nel 1785, l'abate, col pseudonimo di Don Onofrio Galeota, ficcò il suo naso in una quistione forense, « se i maestri di cappella son compresi fra gli artigiani », vertente fra il Mattei, Luigi Serio, un tale G. M. C., ed un francese Linguet. Egli fa le finte di dar ragione al dotto avvocato e professore d'ebraico, e gliene dice invece delle graziosissime. Ne cito un passo, perchè il libretto è rarissimo. « .....Altro farfallone [quello del Linguet su Platone] più grosso di quello di Mattei, quando dice che *le asine* « *siano animali inarmonici e nemici della musica.* [Il Mattei aveva detto così: « ... e cominciò egli (*Saulle*) a far versi improvvisi, a cantare, a suonare in « modo, che tutti, fuorchè le sue asine, che scapparono (animale inarmonico « e disprezzator della musica), tutti si fermaron per meraviglia », *Probole*, p. 16]. « Mattei però — continua il Galiani — è degno di scusa, mentre « si servì di dire così, perchè li giovava per spiegare un sentimento, che mi « ha comunicato a quattr' occhi; del resto sapeva benissimo che l'asino fra « tutti gli animali sia il più armonioso: testimonio ne siano quelle graziose « cantilene, che fanno di maggio, specialmente quando cantano a due, im- « perocchè allora fanno sentire perfettamente un primo e secondo concerto, « mantenendosi una terza sotto l'uno, per dar luogo alla voce dell'altro, cosa « che far non potrebbero se non avessero un orecchio musicale.... E poi, « qual altro animale si è inteso mai parlare, se non che l'asino? Testimonio

quando se ne trovano a discorrere; e la cosa si spiega facilmente con l'ammettere che essa è un po' di tutti e due. Al Galiani, dice il Napoli-Signorelli, « si vuole attribuire la farsa musicale del *Socrate immaginario*, che, colla musica del Paesiello, si recitò nel 1777 (*sic*). Ma è un errore generale. Forse il Galiani suggerì al Lorenzi, che n'è l'autore, il pensiero di dipingere un pazzo moderno imitatore in bernesco dell'antico Socrate; potè unirvi alcuni suoi graziosi motti, come altrove (?) ho dimostrato, potè ispirargli ancora di farvi alcuna allusione al noto Mattei col toccar l'arpa,

« quello di Balaam; il quale, se domandate a Mattei medesimo, egli vi dirà « che parlò cantando, giacchè parlar dovea ad un Profeta, vale a dire ad « un musico, secondo la sua dottrina. Di fatti quelle sue espressioni:

Quid feci tibi?
Cur percutis me?
Ecce jam tertio...

« stanno così ben divise a tempo di musica, che io credo che se si leggono « in Ebreo, linguaggio che non ho saputo mai mai, si sentirà che formano « una bellissima arietta, simile a quella:

Ah più non si vede
Un'alma costante;
Si manca di fede,
S'inganna l'amante:
Che indegno costume,
Che ingrata mercè!

« con quel che segue, nel corrente dramma del teatro San Carlo, l'*Ifigenia* « [opera di Luigi Serio], atto I, scena X. Tutto questo era noto a Mattei; « e se non lo disse, fu perchè non li bisognava ». — *Guazzabuglio filosarmonico o sia Miscellaneo verso-prosaico sulla Probole, Antiprobole, ed Aneddoto forense di* D. ONOFRIO GALEOTA, *poeta e filosofo all' improntо*; Fantasianopoli, 22 luglio 1785. Si vendono grana dieci *pro nunc*. Pp. 24, 25 e 26.

colla tendenza alla musica e con qualche altra particolarità comica; ma tutta la sceneggiatura, tutto il dialogo respira il gusto comico musicale del Lorenzi » [1]. E appunto, del Galiani io credo che sia l'idea fondamentale, oltre che il canovaccio (*le plan*), i motti più finamente aristofaneschi, e le scene che hanno sapore e reminiscenze classiche. La mano del Lorenzi, invece, chi ne conosca la maniera può facilmente riconoscerla nella fattura melodiosa dei versi, nelle scene eroiche, nella dipintura di certi caratteri comici, e in certe frasi peculiari. Chi, per esempio, non crederà tutto lorenziano l'episodio dell'amore di Ippolito con Emilia, con tutti gli adornamenti romanzeschi e melodrammatici? E tutto lorenziano a me pare il carattere della ragazza Cilla; e la Donna Rosa ha una notevolissima somiglianza con la Donna Sofonisba del *Tra' due litiganti il terzo gode* (1766) [2]. Di molte scene ancora e di molti motti comici si può asserire, con una quasi certezza, che uscirono dalla penna del Lorenzi, perchè hanno notevoli corrispondenze nelle sue commedie anteriori. Così, la prima scena del *Socrate* con la prima del *Tra' due litiganti*; quel brano della scena VIII dell'atto I del *Socrate*:

Tammaro — E tu chi sei?
Ippolito — Un greco adorator del tuo gran nome.
Tam. — Un greco! un greco voi?
Ipp. — Nacqui in Atene.

[1] *Il regno di Ferdinando IV, adombrato in tre volumi da* PIETRO NAPOLI SIGNORELLI *napolitano, in continuazione delle Vicende della coltura delle Sicilie*; Napoli, MDCCXCVIII, presso Michele Migliaccio; tomo I, p. 193.

[2] Il Buonvino, l. c., p. 355, fa notare che la Donna Sofonisba è quasi la Mrs. Malaprop dello Sheridan, nella commedia *The rivals*. Essa fu composta tra il 1768 e il 1778. Ma conosceva questa commedia il nostro Lorenzi?

Tam. — Greco di Atene? Oh mio signor magnifico!
Che fortuna!... Baciamoci!...
Io per Atene mi farei scannare...

con l'altro della scena V dell'atto I del *Don Chisciotte della Mancia* (1769):

Sancio — Ma tu chi sei?
Contessa — Io sono la Contessa....
Sancio — Contessa! lei contessa?... Oh mia contessa!
È servita di botto. Io mi farei
Scannar per le contesse!...

Il dono del finto greco a Socrate, « di due nottole d'Atene imbalsamate » e delle tre bottiglie d'acqua dei tre fiumi rinomati della Grecia, non può non richiamarci alla mente il dono di Cintia a don Verticchio nella *Luna abitata* (1768; a. I, sc. 12):

Pip. — Questa è na gatta dei Paesi Bassi,
Questa è na meza pezza
Di caso di Sardegna, che qui sopra
È no tesoro fra le cose rare;
E questo qua no mazzo
È di cipolle di Castellammare.
Vert. — Oh che doni! oh che doni! oh Cintia cara,
Perchè ti vuoi levar sta maraviglia?
Tu puoi con questo maritar 'na figlia.
Cin. — È sempre poco al tuo gran merto.
Vert. — Burla!
Cipolle e casocotto!...

Oltre, che s'intende, le corrispondenze già notate dianzi.

E del Lorenzi son pure senza dubbio tutte quelle scene dov'entrano servi e cameriere: luoghi comuni e arnesi del

mestiere per condurre innanzi l'azione. Ma i due tipi fondamentali e originalissimi, che costituiscono la sostanziale importanza e bellezza della commedia, *Don Tammaro* (Socrate) e *Mastr'Antonio* (Platone), credo che siano creazioni del Galiani. Oso dire che se fosse pur venuta al Lorenzi l'idea di questi due personaggi, egli avrebbe finito con lo sciuparli, come fece già coi tipi progenitori Don Chisciotte e Sancio Panza. Che se non vide il lato profondamente comico di coteste due creazioni, come da esse avrebbe potuto avere l'ispirazione a immaginare le figure, artisticamente notabili, di Don Tammaro e di Mastr'Antonio? Perchè fu proprio il capolavoro cervantesiano che diè le mosse alla creazione del *Socrate*. « Riuscì », si dice nella prefazione, « all'incomparabile Michele de Cervantes dare « nel suo immortal *Don Chisciotte* un modello della più deli- « cata ed ingegnosa lepidezza.... Ho cercato in questo trarre « la materia del ridicolo da un soggetto quasi somigliante, cioè « dal supporre un uomo semplice, che dalla cognizione con- « fusa e volgare delle vite de' filosofi antichi (come quegli « de' Cavalieri erranti), abbia stravolto il cervello, sino a cre- « dere di poter ristorare l'antica filosofia ». E se occorresse ancora una prova per convincerci che la prima idea della commedia fu del Galiani, si potrebbe confrontare questa prefazione con la lettera di lui a Madame D'Épinay, del 16 settembre 1775, dianzi riferita; dove appunto del futuro *Socrate* si dice che sarà « une imitation de *Don Quichotte* », e che all'*hidalgo* corrisponderà il pseudo-filosofo di Modugno, a Sancio il barbiere-Platone [1].

[1] Dice benissimo il SAINTE-BEUVE: « L'abbé, redevenu napolitain, recommence, pour n'en pas perdre l'habitude, à se moquer des sots, des pédants

Ma a chi avremo il coraggio di attribuire il terz'atto, quella sgraziata stonatura, dove ci si costringe ad assistere a tutto ciò che avviene della scuola socratica di Modugno dopo che don Tammaro rinsavisce? Nè al Galiani nè al Lorenzi, se fosse possibile! La commedia per musica era essa pure un letto di Procuste: quando non istava in un atto solo, doveva esser lunga tre atti; non c'era modo di accomodarsi. *Numero deus impare gaudet*: Dio, come il pubblico dei teatri. Avendo comprato il biglietto, il pubblico voleva sentir musica per tante ore. E quel terz'atto sarà forse stato il deplorevole risultato delle pressioni dell'impresario sul maestro, e quindi del maestro sul poeta. Al Galiani dovettero gelare i denti quando gli toccò di vedere appiccicare quella coda infinita al vezzoso corpo nella sua commedia; sovrapporre quella nuova noiosissima e agghiacciante commedia alla sua splendida parodia! [1] Alla sconciatura non si rimediò che più tardi, potando la commedia di quel terz'atto superfluo. Sennonchè allora si andò forse tropp'oltre. Che si finisse col rinsavimento del protagonista, era nel proposito dello stesso Galiani; il quale, nella lettera alla D'Épinay del 16 settembre '75, aveva soggiunto, riassumendo la commedia: « et, grâce à l'opium, lorsqu'il

littéraires du lieu, et, sous le titre du *Socrate imaginaire*, il bâtit une pièce, un opera bouffon, dont un autre fait les vers, et dont l'illustre Paisiello compose le musique ». *Causeries du lundi*; Paris, Garnier, v. II: *L'abbé Galiani*; p. 437.

[1] Tuttavia, si potrebbe forse scorger la mano del Galiani nella penultima scena; imitata, come pare al Klein, dalla « scuola paterna » di Filocleone nelle *Vespe*, e dalla « scuola per le donne » di Prassagora nelle *Conciona-trici* di Aristofane.

se réveille, il se trouve guéri de sa folie ». E del resto, non finiva così anche il romanzo del Cervantes, preso a modello? Ma nel *Don Quijote* appunto, il romanzo non sopravvive al rinsavimento del protagonista; e questo ricupera il senno solo tre giorni prima della morte, nei quali non riesce a far altro se non pentirsi delle passate follie, prendere i sacramenti, e dettare il suo testamento: « y en tres dias que vivió despues deste donde hizo el testamento, se desmayaba muy á menudo ». Non sarebbe, nella commedia, bastata al rinsavimento una sola scena?

Per la poesia, certo; ma non forse per la musica, che, oltre il resto, si sarebbe visto così sciupato l'effetto del bel finale dell'atto secondo.

Il *Socrate immaginario* è il capolavoro poetico dell'opera buffa, come il *Matrimonio segreto* n'è il capolavoro musicale. Queste due produzioni mostrano quanto l'ingegno napoletano possa nel genere comico. Esse sopravvissero al loro tempo, e tennero il campo anche durante l'impero del sovrano creatore del *Barbiere di Siviglia* e della *Cenerentola*, anche dopo gli entusiasmi destati dal *Don Pasquale* e dall'*Elisir d'amore*. Il sorriso aristofanesco del *Socrate* è il punto di passaggio dal riso spensierato e giovialone del Cimarosa a quello pieno di malizie del Rossini. La gracile figura dell'abatino Galiani par di vederla affacciarsi alle porte del secolo decimonono, ad ammiccare furbescamente all'autore del *Barbiere*.

IV.—Una fonte del « Socrate immaginario ».

Nel 1754, in Faenza, fu pubblicato un libro col titolo: *Saggio di commedie filosofiche con ampie annotazioni di A. Agatopisto Cromaziano*. Il volume era composto per tre quarti di note, il resto di versi endecasillabi sdruccioli, ordinati a scene e ripartiti in tre atti. La commedia che si dava per saggio, s'intitolava *I filosofi fanciulli*. Quale fosse lo scopo dell'autore apparisce da queste parole del prologo:

Poichè dal mordacissimo Aristofane
Fu tratto in scena il sofferente Socrate,
Mai non avvenne più che alcun filosofo
Divenisse argomento di commedia;
Chè, per timor del brutto vituperio
In cui precipitò quel vecchio comico,
Verun non ebbe in avvenir l'audacia
Con gaje vesti e con giocose maschere
Di profanar que' capi magistrevoli,
Ove, a parer di popolo gregario,
Tutta la sapienza si ricovera [1].

Ma questa prima commedia rimase « un meschino tentativo »; chè l'ingegno del commediografo, come bene osservò Aristarco Scannabue, « quantunque non mediocre, non era punto di quella specie di cui doveva essere, per rendergli probabile una buona riuscita in comiche composizioni » [2]. Il Baretti non poteva dir più giusto; ma Aga-

---

[1] Ho presente e seguo l'edizione napoletana di G. M. Porcelli, 1788, nella collezione *Delle Opere di* AGATOPISTO CROMAZIANO, vol. XIV.
[2] *Frusta letteraria*, n. XVIII, Roveredo, 15 giugno 1764, vol. II.

topisto Cromaziano — pastore arcade, non degli ultimi per ambizione e presunzione, niente uso a sentirsi muovere appunti — scattò inviperito [1], e contro Aristarco scaraventò, poco dopo, un virulento e vituperoso libello col titolo di *Bue pedagogo*, *novelle menippee*, nascondendosi sotto il falso nome di Luciano da Firenzuola. Ma Aristarco aveva naso fino, e andò a scovare il frate pastore fin nelle lagune della nativa Comacchio. Sorpreso, Agatopisto tentò dissimulare d' esser lui l' autore del *Bue*, con due lettere piene di raffinata furberia. Ma nonostante queste ipocrite menzogne; nonostante le spavalderie dei signorotti amici e le esortazioni e le preghiere di dame e di gentiluomini; nonostante le minacce d'uno sciocco procuratore e riformatore della Repubblica veneta; Aristarco Scannabue lo acchiappò per la cocolla, e lo schiaffeggiò in faccia a tutta l'Italia con otto discorsi coraggiosissimi, che occuparono gli ultimi sette numeri della *Frusta letteraria* [2].

Col nomignolo di Agatopisto Cromaziano era contradistinto in Arcadia Tito Benvenuto Buonafede da Comacchio, che poi, entrato nella Congregazione Celestina dell' ordine di San Benedetto, divenne padre Appiano; e de' Celestini, nell'anno che pubblicò la commedia, era abate e visitatore, e più tardi giunse a divenirne generale. Fin dal 1740, era stato chiamato a insegnare teologia in Napoli; e qui, dove

---

[1] « M'era scritto da Bologna che la mia giusta critica alla vostra *Commedia filosofica* v'aveva mossa tanto la bile, che in sul vostro primo leggerla schizzaste fuoco dagli occhi e bava dalla bocca, come rospo calpestato ». *Frusta*, n. XXX, vol. III. discorso VI, Trento, 1° giugno 1765.

[2] Cfr. ora LUIGI PICCIONI, *Studî e ricerche intorno a G. Baretti*, Livorno, Giusti, 1899, p. 312 ss., 455-56.

I MUSICISTI DELL'OPERA BUFFA.
GIOVANNI PAISIELLO.

Dal ritratto fattogli dalla
VIGÉE LE BRUN.

rimaneva ancora un riverbero della splendida cultura dei primi anni del secolo, si conquistò gran fama per la sua dottrina, ma più per un certo sapore volterriano di che sapeva condire le sue opere filosofiche [1]. I sopracciò della letteratura si onoravano della sua amicizia; e tra gli altri — quello che a noi importa — il celebre monsignore Celestino Galiani, uomo potente e prefetto degli studi, zio dell'abatino Ferdinando, che poi doveva dar mano alla creazione di quel capolavoro di commedia aristofanesca, ch'è il *Socrate immaginario*.

Eppure, nel crearla, l'abatino Galiani tenne avanti la sciocca pedanteria del generale dei Celestini! Questa però, come dimostreremo, gli servì di fonte storica: chè la *vis comica* e lo spirito parodistico, che formano i meriti principalissimi del *Socrate*, il Galiani e il Lorenzi l'attinsero al loro ingegno fecondo e alla loro fantasia. Il Buonafede, con anacronismo scolastico, volle rifare, nel secolo decimottavo, l'opera di Aristofane, rimettendo alla berlina quei filosofi tanto lontani da noi; ed il Galiani invece, con intendimenti completamente opposti, volle far la caricatura appunto di chi voleva far rivivere il bel tempo antico, scimiottandone gli eroi.

---

[1] Qualcuno osò finanche regalare ad Agatopisto il titolo di *Voltaire dell'Italia*! Ma il più curioso è che i Giornalisti di Venezia affermarono che il Cromaziano si lascia dietro l'enciclopedista francese! « Chi ha chiamato », essi dissero, « quest'uomo il *Voltaire dell'Italia*, non ha pensato che alla varietà dei suoi talenti, non contando nulla il senno ed il rispetto per la Religione, che distingue il nostro dal Francese scrittore, che noi diremmo ancora da lui superato in uno stile energico sempre e pittoresco, il quale non ha trovato modelli, e pur troppo non lascierà imitatori ». *Giornale dei letterati*, nº XVI.

Che il Galiani conoscesse la commedia di Agatopisto molto prima d'ideare il *Socrate*, è cosa che non può mettersi in dubbio. Certamente, in casa dell' illustre zio monsignore, egli dovette conoscere, e forse familiarmente, il filosofo comacchiese. Poi, quegli morto nel 1753, un vincolo di gratitudine lo strinse ancor più a lui: perchè Appiano, nello stesso anno che pubblicava a Faenza la prima e ultima commedia filosofica, in Napoli dava fuori per le stampe un commentario intorno alla vita di monsignor Celestino, scritto in elegante latino, da lui stesso tradotto, più tardi, in italiano. E questo libretto fece il giro d'Italia, accoltovi con ammirazione. Nè le loro relazioni amichevoli dovettero terminare lì, se fra' *Ritratti poetici storici e critici di varj moderni uomini di lettere*, ripubblicati in seconda edizione nel 1760 a Venezia col nuovo pseudonimo di Appio Anneo de Faba Cromaziano, padre Appiano fece posto anche a un molto lusinghiero ritratto di monsignor Celestino [1].

Don Appiano, scrivendo, ricercava massimamente anzi unicamente l'effetto: ad esso sagrificava la verità storica e, spesso, financo il buon senso. Tra l'una sua opera e l'altra, a ogni pagina, saltano agli occhi contradizioni; e di queste il Baretti già ebbe a rimproverarlo aspramente [2]. Così, moltissime delle cose asserite nei *Filosofi fanciulli*, ei le disdice nella *Storia ed indole d'ogni filosofia*, che pubblicò posteriormente

[1] Di questi *Ritratti* fu fatta una nuova edizione da D. Terres in Napoli, con prefazione di Giuseppe Cirillo e col « ritratto » anche del Buonafede, scritto dal conte Lodovico Savioli, nello stesso anno in cui fu rappresentato per la prima volta il *Socrate*, cioè nel 1775.

[2] *Frusta*, vol. III, n° XXXI, Trento, 15 luglio 1765; discorso VII.

(dal 1766 al 1781). Nel volume terzo di quest'opera, che vide la luce nel 1767, torna a parlare di Socrate, ma smettendo quel falso tono lucianesco che aveva assunto nella commedia e nelle note ad essa. Socrate vi comparisce in una luce più vera, usando il Buonafede i procedimenti volterriani contro i critici anzi che contro il protagonista.

Il Galiani, nell' immaginare la sua commedia, dovette tener presente anche quest' opera storica del generale de' Celestini; ma non potè giovarsene con quella larghezza che fece dei *Filosofi*, appunto per la maggiore serietà storica serbatavi dall'autore. A ogni modo però, così all'una come all'altra di queste due opere il Galiani attinse la materia storica del *Socrate immaginario*; ed esaminandole, noi si riesce a darci altresì ragione di tante scene, di tante frasi, di tanti motti, di tante minuzie, le quali o non avremmo saputo spiegare o ci sarebbero passate inosservate.

Il carattere di *don Tammaro Promontorio*, « benestante di Modugno », il Socrate della Basilicata, è modellato tenendo presente il ritratto che ne fece Agatopisto. « Questo insensibil vecchio », egli dice, « si era formato uno strano carattere di pazienza, non so se per paura o per uso o per vanità. Egli, percosso dagli schiaffi, diceva che questa era la disgrazia di chi usciva senza celata; percosso da' calci, rispondea freddamente all'oltraggio, che non conveniva far querela contra un asino che calcitri.... Una moglie petulante, rissosa, piena di capricci e di furie, era per lui una scuola dilettevole » [1]. E il famoso metodo socratico

[1] *I filosofi fanciulli*, annotazione *b* al prologo. Ediz. di Napoli, 1788, pp. 20 e 21.

di convincere interrogando, don Tammaro lo aveva appreso da quest'altra nota di padre Appiano: « Il metodo più famigliare nelle dispute di Socrate era d'interrogar pacificamente il suo avversario, e fargli chiaramente confessar cose, dalle quali altre ed altre, sempre per via d'interrogazioni e risposte, deducendone, lo avviluppava dolcemente in una rete non preveduta » [1]. Sennonchè il pseudo-filosofo della Basilicata, imitando il metodo del suo prototipo, lo ha portato alla perfezione (I, 1):

Chi fu Socrate? Un asino;
E te lo proverò. Mai non parlava
Costui da sè, ma domandava sempre:
Chiaro segno evidente
Ch'era una bestia, e non sapeva niente.
Ed io maggior mi stimo
Filosofo di lui, per la ragione
Che ogni qual volta lo voglio imitare,
Nemmeno so che cosa domandare!

Questa opinione che don Tammaro ha di sè, mi par derivata dal motto agatopistiano, d'esser Socrate « un grande avvocato dell'ignoranza » [2].

Il Socrate basilisco manda il suo barbiere Platone a consultare l'oracolo di Apollo (I, 5),

Pe' sapere chi fosse
Il maggior sapio de la Magnagrecia:

perchè ricorda che il Buonafede, nella *Storia* [3], riferisce

[1] *Ib.*, ann. *I* alla sc. III dell'atto I, p. 90.
[2] *Ib.*, ann. *T* alla sc. III, atto I, p. 94.
[3] *Storia ed indole d'ogni filosofia*, vol. III, cap. XXXV. Ediz. di Napoli, 1777, p. 132.

quest'oracolo del Dio: *Sofocle è sapiente, Euripide è più sapiente, ma Socrate è il più sapientissimo di tutti i valentuomi.* E l'oracolo stesso, raccolto nella grotta Minarda dal barbiere Platone dalla bocca dei sacerdoti di Apollo (*alias* di certi pecorai!), quell'oracolo stesso, ch'è un bisticcio sull'aforismo socratico *Hoc scio quod nihil scio*, è imitato da un distico di Oweno (John Owen), riferito dal frate di Comacchio:

Nil scis, unum hoc scis; aliquid scis et nihil ergo.
Hoc aliquid nihil est: hoc nihil est aliquid [1].

Chi non lo ricorda il famoso oracolo, bisticciato ancora più dal canone fugato del Paisiello (I, 5 e 11)?

Sa che sa, se sa, chi sa,
Che se sa, non sa se sa:
Chi sol sa che nulla sa
Ne sa più di chi ne sa.

« Non è già una satirica favola di Luciano », racconta il Buonafede, « che Socrate non solamente lodasse il salto e il ballo, ma lo apparasse ancora, e in vecchia età numerasse quest'arte tralle varie serie discipline, e frequentasse le scuole delle ballerine e delle sonatrici; imperocchè il veridico Senofonte lo mena in iscena, e gli fa recitare un panegirico del ballo, e lo fa anche ballare in compagnia d'una leggiadra danzatrice.... Socrate imparò ancora la musica da Damone, e già vecchio il suono della lira da Lampone o da Conno » [2].—E don Tammaro piglia la palla al balzo,

[1] *I filosofi fanciulli*, ann. *T* alla sc. III, atto I, p. 94.
[2] *Ib.*, ann. *X*, p. 95.

per ispifferare una eruditissima lezione sulla musica e sul ballo; che è la caricatura più saporita e caratteristica tra quelle fatte al biografo del Jommelli, all'amico di Metastasio, all'autore delle dissertazioni sulla musica degli Ebrei, al famoso don Saverio Mattei (I, 13).

Diletti alunni, altissime speranze
Della Basilicata,
Due sono i fondamenti
Della Filosofia: Musica e Ballo.
Fuggite i libri: questi
Son la vergogna dell'umano genere,
Son gli assassini della vita umana.
Credete a me: la vera
Filosofia è quella d'ingrassare....
Musica e Ballo, alunni miei. La Musica
Diletta e fa dormire,
La Ginnastica poi fa digerire [1].
. . . . . Ora, parlandovi
Della Musica in genere, discepoli,
Abbiatelo per massima: il difficile
Non fu facile mai, essendo il facile
Una cosa contraria alla difficile.
Or io che son Filosofo,
Conoscendo superflui que' tre generi,
Diatonico, cromatico, enarmonico;
E che la prima acuta e quarta grave,

[1] « E' m'è venuto quest'altro pensiero », fa dire Senofonte da Socrate, « che nella danza non v'era parte del corpo che restasse oziosa, ma si esercitavano a un tempo e il collo e le gambe e le mani; ch'è il modo come deve ballare chi voglia avere il corpo più svelto: io, dice, imparerei, o Siracusano, con gran piacere le figure da te ». SENOFONTE, *Convivio*.

Che dovevan suonar Diatessaron,
Erano seccature; risolvetti
Di rompere tre corde
Al tetracordo mio, ed una sola
Ce ne lasciai appena. E da qui venne
Quell'aureo detto poi:
Tu mi hai rotto tre corde,
E l'altra poco tiene. Or riducendo
Ad una corda sol tutta la musica,
E in conseguenza i musici
Tutti legati ad una corda istessa,
Con certezza sicura
La musica sarà facile e pura.

Eppure, quantunque abbia tanto di caricatura personale, questa lezione di don Tammaro è calcata sulla falsariga di quella sulla geometria, messa in bocca a Socrate da padre Buonafede (II, 3).

Socr. — Belli e dolci ragazzi, non vi gabbino
I venditori di secreti incogniti.
Tanta da voi Geometria apprendasi,
Che a misurar il poder vostro bastivi;
E tanta Astrologia, che da voi sappiasi
Quando è dì da lavoro e quando è feria.
Lasciate pur gli uccelli in aria volino,
Lasciate che i quadrupedi camminino;
Che non per darci o buono o tristo augurio,
Ma fan così senza saper che facciano.
Al presente badate, e non vi caglia
Del futuro e di cose che s'ascondono
Su noi, le quali i Dei per lor serbarono.
Ed imparate a saggiamente vivere,
Perchè questo è il saper vero degli uomini,
E tutto il resto è densa ombra e caligine.

Il metodo socratico di misurare il salto della pulce, don Tammaro l'aveva appreso da Aristofane [1].

Discepolo — Parlerò;
Ma bada, son misteri. Testè Socrate
Ha dimandato a Cherefonte quante
Volte la pulce salta la lunghezza
De' suoi piedi, perchè ve n'era stata
Una che, dopo morso a Cherefonte
Un sopracciglio, era balzata in capo
A Socrate.
Strepsiade — Ma questi come fece
A misurarlo?
Discepolo — Molto destramente.
Cominciò dallo strugger della cera;
E afferrata la pulce, le bagnò
Le due zampe in quel liquido; così,
Raffreddata che fu, restò calzata
Alla persiana; ed egli poi, scalzàtala,
Misurò la distanza.
Strepsiade — O sommo Zeus!
Che sottigliezza di cervello [2].

Ma chi lo aveva rimandato a cotesta scena aristofanea,

[1] *Le Nuvole* di ARISTOFANE, tradotte in versi italiani da AUGUSTO FRANCHETTI, con introduzione e note di DOMENICO COMPARETTI; Firenze, G. C. Sansoni, 1881, p. 14-15.

[2] Cfr. *Socrate immaginario*, I, 13:

Tammaro — Ma, prima di saltar, miei figli, udite.
Non vi è nella ginnastica chi sia
Più della pulce elastico.
Io presi un giorno a misurare un suo
Più picciol salto. E come?
Con due punti fissai li due confini

era stato forse lo stesso padre Agatopisto. Il quale, avendo fatto dire a Socrate (I, 3):

. . . . . per il Cane e l'Oca giùrovi [1]
Che insegnerovvi cose sottilissime.
Saprete quanti piedi salta il pulice;
Se le zanzare la lor tromba suonino
Col diretano o colla bocca... ecc.,

Del salto fatto, ed indi
Impressi nella cera
Li piedi poi della bestiola, e dopo
Col compasso ne presi la misura:
E ritrovai che avea saltato poi
Trecento e nove piedi delli suoi.

Cfr. anche SENOFONTE, *Convivio*, dove Filippo, il buffone, dice a Socrate: « Lasciale stare, disse, queste; e dimmi quanti piedi la pulce è distante da me: chè questa, dicono, è la tua geometria ». — Anche l'uso del cantare che avevano, e mantengono, gli scolari di Socrate, è desunto dal *Convivio*; dove si narra: « Poichè era una confusione, Socrate prese da capo a dire: — Giacchè vogliamo parlare tutti, non sarebbe questo proprio il momento di cantare insieme? — E subito, appena detto così, cominciò una cantata. Quando ebber cantato, fu introdotta una ruota per la danzatrice di quelle da pentolai, sulla quale avrebbe fatto i suoi miracoli ».

[1] « I giuramenti di Socrate..... erano le più strane e ridicole cose del mondo », dice il Buonafede, ann. *D*, p. 85: « per lo Gallo, per l'Oca, per o Cane, per l'Irco, per la Quercia, per lo Sasso, per lo Platano ». *Storia ed indole*, vol. III, cap. XXXV, p. 133. E don Tammaro, come meglio può, s'industria d'imitarlo.

Per la Dea Cerere,
Mi dài orror!

dice al bibliotecario (I, 4); e alla moglie (II, 4):

Non è vero; lo giuro pel Dio Pane,
Deità della Grecia.
Ros. — Ed io lo giuro per il Dio Formaggio,
Deità della Puglia.

in nota citava la scena delle *Nuvole*. — E dall'ammaestramento socratico, tramandatoci da Senofonte e riferito dal Buonafede: *Vorrei che sapessi che la brevissima, sicurissima ed ottima strada per giungere alla virtù è questa: sforzarsi di essere veramente tanto buono, quanto vuoi comparir d'essere* [1], io suppongo che abbia avuta origine la domanda di don Tammaro al suo barbiere (II, 8):

Tam. — Dimmi: qual è la via della Sapienza?
Ant. — Porta Sciuscella [2].
Tam. — Non intendi.
Ant. — E Ossia
Pecchè addimmanne?

Il povero Socrate della Basilicata non sa darsi pace che Diogene Laerzio non si sia ancor messo a scrivere la storia della sua vita; e vuol mandare in Grecia il cameriere, che ora di Calandrino è divenuto Simia bibliotecario, perchè induca Laerzio, a far presto. Calandrino gli domanda un po' di danaro, con che possa sfamarsi per via; ma ne ha in risposta (I, 4):

Ha ghiande il bosco ed acqua fresca il fiume.

Questo motto è la quintessenza della filosofia socratica;

---

[1] *Ib.*, ann. *G*, p. 88.

[2] *Via della Sapienza* è la denominazione d'una delle più antiche strade di Napoli. Chi voglia andarvi, venendo dalla via Toledo (e il teatro Nuovo è posto nel quartiere dall'altro lato di questa strada), deve passare sotto la porta detta dal volgo *Porta Sciuscella* (porta del Carrubbio), ma a cui, con decreto ministeriale del 13 aprile 1850, provocato da un rapporto del Consiglio edilizio in data del 23 marzo, fu imposto il nome di *Port'Alba*.

chè Talete, mettendo in isdruccioli un insegnamento di Socrate [1], aveva detto ne' *Filosofi fanciulli* (I, 1):

Nella campagna andate tosto a svellere
Un piatto di lattughe e di cicòrie,
Frammischiandovi varie erbe odorifere.
Fatene un altro di frutta salvatiche;
Raccogliete qualch'altro vegetabile.
Dell'acqua in specie non ci sia penuria,
E formatene un pranzo filosofico.
La fame poi e i motti dilettevoli
Daranno ai cibi condimento e grazia.

E all'alto onore di rappresentar Platone nella sua scuola don Tammaro scelse proprio Mastr'Antonio il barbiere, perchè Agatopisto aveva detto che tra gli scolari del gran filosofo ateniese erano Eschine salsicciaio e Simone cuoiaio [2]. — Socrate, aveva narrato il frate visitatore dei Celestini, « Socrate vide in sogno un cigno, che movea dall'altare di Cupido e volava in cielo, e col musico canto rallegrava gli uomini e gl' Iddii; e per interpretazione di Socrate istesso, questo cigno fu Platone. Se è vero », aggiunge volterreggiando il Comacchiese, « se è vero, come i nostri osservatori affermano, che i cigni volino male e cantino peggio, il sogno di Socrate non era di grande onore a Platone » Di codesto sogno socratico il nuovo filosofo della Basilicata

---

[1] « Solea Socrate deridere il lusso degli Ateniesi, che con comperate delicatezze e con istudiati condimenti si affaticavano per render saporosi i cibi, non avvedendosi che la fame è un condimento sì buono e sì a buon mercato. *Ascolto Socrate, che m'insegna*, dice Cicerone, *che il condimento de' cibi, è la fame, e delle bevande la sete* ». Ann. *Z*, p. 53.

[2] *Ib.*, ann. *V*, pp. 94-5.

si ricordava benissimo [1]; e quando il pseudo-Demonio lo vuole accusare di leggerezza, egli scatta come una molla, e racconta il suo sogno (II, 11):

Tam. — Senta, signor Demonio: lei non creda
Ch'io faccia le mie cose
Con gli occhi nelle scarpe. Io mi sognai
Un gallinaccio tronfio e pettoruto,
Che la purpurea testa
Univa quasi alla rotante coda.
Mi sveglio, e mi rammento
Del cigno di Platone. La mattina
Vien da me Mastro Antonio, e in lui ritrovo
Del gallinaccio mio la vera effigie.
L'abbracciai, lo baciai,
E Platone secondo lo creai.
Che dice adesso lei?

Da quel giorno Mastro Antonio non fu più Mastro Antonio; e alla santippica moglie, che s'ostinava a chiamarlo con quel nome volgare, don Tammaro, socraticamente paziente, insegna (I, 1):

Tam. — Odi, garrula pica:
Non è più Mastro Antonio
Quel Mastro Antonio, che fu Mastro Antonio.
Sta sottoterra ascoso
Il tartufo odoroso: il porco immondo
Lo scava col suo grugno; e quello poi
Si fa cibo di dame e di alti eroi.
Stava così sepolto
Mastro Antonio tartufo:
Il porco io fui, che lo scavai. Lo tenni

[1] Cfr. *Storia ed indole*, vol. III, cap. XXXIX, p. 190.

Alla mia scuola, e in men di sette giorni
Filosofo divenne Mastro Antonio:
Gittò ranno e sapone,
Vestì la toga, e diventò Platone.

Ma ciò che fece pensare al ravvicinamento di don Saverio Mattei con Socrate, oltre la mania del greco e della musica, furono, come ho detto, i frequenti battibecchi dell'illustre professore con la moglie. Donna Giulia era il ritratto spiccicato di Santippe; e don Saverio imitava Socrate anche nel tollerarla. La donna Rosa quindi del *Socrate immaginario* somiglia in tutto alla Santippe de' *Filosofi fanciulli*, e le scene domestiche dell'una sono tracciate sul modello di quelle dell'altra. Chi non vorrà riconoscere nella scena che riferisco (I, 4) il prototipo di parecchie di quelle del *Socrate*?

SANTIPPE *alla finestra indi in istrada, e* SOCRATE *a cavallo d'una canna*; DEMOCRITO, ORFEO, EURIDICE *travestita da maschio.*

Sant. — . . . . . Vedete là il Vecchiaccio rancido
Colla solita sua consuetudine
Sempre insiem co' ragazzi a far stoltizie [1].
Or scendo, e a tutti tre con un buon bacolo
Vo' misurar come son larghi gli omeri.
Socr. — Fuggite via, fuggite via, bellissimi
Ragazzi; se vi giunge quella furia,
Per il Caos, vi disossa e vi precipita.

[1] Ecco un altro dei luoghi in cui padre Appiano vuol fare il volterriano Nella *Storia* invece combatte con fuoco la sozza accusa mossa al grande filosofo! Cfr. *Storia ed indole* ecc., vol. III, cap. XXXV, p. 146.

Orf. — E voi, che fate il correttor degli uomini,
Tremate d'una moglie temeraria?
Eur. — E voi, il grosso e sì grande filosofo....
Socr. — Costei per me è una scuola di pazienzia [1].
Fuggite via, piegate in questo vicolo,
Ch'or ora vi sarò dietro in un attimo.
(Euridice ed Orfeo partono)
Prepariamo l'orecchie a questa musica.
Sant. — Credo che questa sarà la millesima
Fiata, che colto t'ho nella rea pratica.
Socr. — (Certo ch'egli sarà bene il centesimo
Sogno che ho fatto dello stesso genere).
Sant. — Nè giungo ancora a mettervi rimedio.
Socr. — (Nè ancor di secondarlo io so risolvermi).
Sant. — Sta presso a tramontare, e fa da bambolo.
Socr. — (L'aurora appena usciva dall'Oceano)
Sant. — Brutto. peloso, sozzo, calvo, satiro,
Vuol vagheggiare gli sbarbati giovani.
Socr. — (Come una rosa fresca, rosso e candido
Il dio dei sogni sonnacchioso apparvemi)
Sant. — E in pazzi amori tutto dì s'esercita.
Socr. — (E comandò che in Poesia m'eserciti).
Sant. — Per tutta Grecia è fatto detestabile.

---

[1] «— O come mai, Socrate, non educhi Santippe, ma ti tieni una moglie la più riottosa, credo io, di quante ve ne sono, anzi sono state e saranno? — Perchè, rispose, anche quelli che voglion diventare cavalieri valenti, li vedo acquistare non i cavalli più docili ma i focosi: giacchè pensano, s'ei possano domarne di tali, potranno agevolmente usare degli altri. Sicchè io che voglio usare e conversare cogli uomini, mi sono acquistato costei, ben persuaso che se io la sopporterò, non vi sarà uomo con cui non mi sia facile di stare». SENOFONTE, *Convivio*, trad. del Bonghi, nel vol. IX del *Platone*, p. 219.

Socr. — (Per tutta Grecia sonerà la gloria
Della vezzosa poesia socratica.
Dunque all'opra: non c'è tempo da perdere,
All'opra, su).
Sant. — Che diamine balbetica?
Nemmen mi guarda, e molto meno ascoltami.
Olà, vecchio insensato, vecchio stupido,
Vuoi che dalle parole io passi all'opere?
Sai ben per prova se le man mi pesano.
Socr. — Oh! voi qui siete, Santippe adorabile? [1]

---

[1] Per quelli che non han presente il *Socrate immaginario*, ne trascriverò qui un brano della prima scena:

Ros. — Fuora, birbaccio, chè in casa mia
Più non ti voglio: va via di qua.
Tam. — Troppo mi onora vossignoria,
Son tutte grazie che lei mi fa....
Ros. — Vo' disossarlo....
Tam. — Si serva pure.
Ros. — Vo' divoranti....
Tam. — Ho l'ossa dure.
Ros. — Con quella flemma crepar mi fa.
Tam. — Cara, non si alteri, che suderà.

Donna Rosa affetta di piangere; ma don Tammaro le raccomanda flemmaticamente:

De' vasi lagrimali
Tergi quegli escrementi,
Che appena li stivali
Bagnan de' sapïenti;
Non giunge quell'affanno
Di Socrate nel cor,
Chè birri sono i pianti
Del sesso ingannator...

Sant. — Baje, baje! Per te sono adorabili
I menti che non han posta lanugine.
Socr. — Tra i Filosofi certo hanno il lor merito.
Noi dobbiam coltivar la Puerizia.
Ma per togliere via tutti gli equivoci,
Ecco la mia dottrina. Siate libera
Ne' vostri amori voi, purch'io sia libero.
Le nozze esser non denno una tirannide.
Lungi di gelosia la pestilenzia,
Lungi da noi la brutta schiavitudine.
Vi piace? Ecco composto ogni litigio.
Sant. — La dottrina non può essere più stolida.
Aspettate, ch'io vo' darvene il premio [1] *(entra in casa).*

---

[1] *Socrate immaginario*, I, 9:

Tam. — Or, ritornando al *quatenus*,
Per obbligarmi in tutto la mia patria,
Indovina, Xantippe,
Che ho pensato di fare.
Ros. — E che so io?
Tam. — Ma pure...
Ros. — Oh Dio! finisci
Di darmi corda; dì.
Tam. — Senti, e stupisci.
Voglio pigliarmi un'altra moglie....
Ros. — *(saltandogli colle mani sul viso)* Prima
Pigliar ti possa il diavolo! Briccone!
Dunque tu speri di vedermi morta?
Tam. — No, cara mia, t'inganni.
Socrate primo in un istesso tempo
Ebbe due mogli, e due ne voglio anch'io:
Quella da qui, e tu da qua....

Socr. — Meglio che col rigor, sempre si vincono
Le donne, se nel debole si grattano:
Ecco la mia d'orsa già fatta pecora.
Sant. — Con questo caldarel di broda lavisi
Al semicapro la testa cornifera *(dalla finestra).*
Socr. — Ah ah ah ah. Già lo sapea benissimo,
Che dopo il tuono dovea l'acqua scendere.
Andiamo in piazza a far vedere al popolo
I segni della nostra sofferenzia.

Socrate, secondo il Buonafede, « menò due mogli per accrescere il numero degli uomini ateniesi, e sollevare i bisogni e ubbidire agl' intendimenti di Atene »;... e dalle due mogli « ebbe più figliuoli, e così, dando nuovi uomini alla patria, si mostrò ottimo cittadino » [1]. — Don Tammaro vuole dunque imitarlo, sposando come seconda moglie la figlia di Mastr'Antonio. I cittadini, egli dice (I, 6),

Son figli della patria, e questa vive
Ne' figli delli figli
Nati dai figli delli figli suoi:
Io sono cittadino,
Ergo devo alla patria i figli miei:
Io per lei vivo, e per me viva lei.

La Santippe greca, per toglier di capo al marito quel secondo matrimonio, usa anch'essa de' suoi diritti: si con-

---

In questi ultimi versi s'indovina meglio la mano del Lorenzi; il quale nel *Don Chisciotte* (I, 6) aveva fatto dire dal protagonista:

Che dici, Sancio eretico? Se Orlando
Mostrò il suo tergo, non v'è caso, anch'io
Deggio mostrare ignudo il tergo mio.

[1] *Storia ed indole*, vol. III, cap. XXXV, pp. 127 e 137.

giunge con un bel giovane, e viene con lui a braccetto innanzi a Socrate. Spera di vincerlo, suscitandone la gelosia; ma fa, al solito, un buco nell'acqua (III, 1).

Socr. — Mi rallegro con voi e mi congratulo,
Monna Santippe, che il vostro buon Genio
V'ha provveduta d'un leggiadro giovane.
Buon pro', buon pro'; sia detto senza invidia.
Sant. – Io m'approfitto delle vostre regole.
Socr. — Siete una moglie veramente docile.
Sant. — Ch'io sia tale lo vuole ogni giustizia.
Socr. — Per voi è sempre giusto il dilettevole.
Sant. — È giusto che il piacer sia vicendevole.
Socr. — Ma non è giusto poi quel che altrui rubasi.
Sant. — Io giurerei per Giunone e per Venere,
Che un pocolin di gelosia vi macera.
Socr. — Io giurerei per l'alito e per l'aria,
Che gelosia mai non conobbe Socrate.
Sant. — Dunque mettete da banda le chiacchiere:
Ognun del suo sia possessor pacifico.
Socr. — Ma molto prima fu già mio quel giovane.
Sant. — Chi dà la vita ad uom fatto cadavere,
Credo ch'abbia su lui qualche dominio.
Non parlo io cose vere, o mio bel giovane?
Eur. — Io sono stretto a voi di maggior vincolo
Che a quegli stessi che mi generarono.
Sant. — M'amate voi?
Eur. — Quant'amo me medesimo.
Sant. — Sarete grato?
Eur. — Fin dopo le ceneri.
Socr. — Voi vi sacraste alla scuola Socratica....
Eur. — Coteste vostre sono cianciafruscole....
Sant. — Siete convinto ancor? Siete ancor sazio?
Socr. — Va molto bene. Ma rammentatevi

Che giusto è che il piacer sia vicendevole.
Sant. — Non è giusto il piacer che ad altri rubasi.
Socr. — Ve' come san le donne de' filosofi
Ritorcer prontamente un raziocinio!

Anche questa scena è imitata, ma con la solita arte e il solito brio, nel *Socrate immaginario* (I, 9 e 10):

Ros. — Sei risoluto già?
Tam. — Risolutissimo.
Ros. — E chi sarà la nuova sposa?
Tam. — Aspasia,
La figlia di Platone.
Ros. — (Io l'ho da subissar questo briccone!)
Ebben, qualora vuoi
Prenderti un'altra moglie,
Voglio un altro marito anch'io pigliarmi:
Anch'io la patria mia voglio obbligarmi.
Tam. — E con quai figli? Questo, questo è il punto!
Ma lo sposo sarebbe?
Ros. — Eccolo appunto.
Tam. — Oh bella! Il signor Greco (*vedendo Ippolito*)
Delli due pipistrelli imbalsamati?
Ros. — Questi sarà lo sposo mio. — Ippolito,
Dammi la mano.
Ipp. — (Come?
Che significa questo?)
Ros. — (Lo saprai;
Secondami per ora).
E ben, signor filosofo,
Non dite nulla? Par che vi dispiaccia
Questo mio matrimonio! Due mariti
Voglio ancor io in un istesso tempo:
Questo da qui, e tu da qua. Che forse
Non son ricca ancor io bastantemente?

Tam. — Moglie, t'inganni: non m'importa niente.
Ros. — (Bestiaccia maledetta,
Non lo tocca nemmen la gelosia!)
E mi potrai vedere
Al passeggio, al teatro ed al festino
Con Ippolito a fianco?
Tam. — E perchè no, mio bene? Assai in oggi
Si veggono forniti
Di pazienza socratica i mariti.

Che quest' ultima botta mirasse anch'essa al malcapitato don Saverio professore d'ebraico?

Calandrino, il cosiddetto bibliotecario del Socrate basilisco, parlandogli una volta della fegatosa moglie, gli rammenta (I, 4):

Cal. — Che non passò quell'altro
Socrate primo colla moglie sua?
Ingiurie, oltraggi. scherni....
Tam. — Bastonate....
Cal. — Di queste veramente non ne parla
Diogene Laerzio.

Codesta erudizione Calandrino doveva averla attinta alla nota del Buonafede: « Teodoreto narra che le furie di Santippe giungeano spesso ai pugni ed al bastone, onde il buonissimo Socrate ne sofferiva un duro governo. Sendo questo racconto tratto da ciocchè Porfirio scrisse contro Socrate, si crede che questa sia una delle usate favole di quel fanatico, che prese a disonorar Socrate, perchè fu autore d'una filosofia che non favoriva le sue chimere » [1]. — Diogene Laerzio, dunque, tace delle bastonate (I, 4);

[1] *I filosofi fanciulli*, ann. *E*, alla sc. IV dell'atto I, p. 102.

Dice bensì che un giorno,
Saltando a quella certo umor bestiale,
Versò in testa al marito un orinale.

E il Buonafede, poche linee dopo il passo su riferito, soggiunge: « Racconta Diogene Laerzio che Santippe, dopo aver disperatamente garrito ed urlato contro Socrate, di acque sordide lo inaffiò largamente ». [1]—Quando il Socrate della Basilicata apprende dal bibliotecario la notizia peregrina, esclama:

Un orinale! Oggi Xantippe voglio
Che me ne versi in testa ventiquattro.
Da Socrate onorato,
Modugno mi vedrà tutto allagato!...
Pàrtiti adesso adesso; e quando poi
Ad ottenere arrivo
Il socratico bagno, te lo scrivo.

La figura di Socrate spiovente acque di poco buon odore, ce l'aveva offerta, già prima, l'arcade di Comacchio (II, 3):

Socr. — Quanto mai giova alla salute il moversi!
E a me giova di più per poter scuotere
Il brodoso odorifero profluvio,
Che sovra me piacque al mio Ben di piovere.

Le scene, in cui il pseudo Socrate di Modugno va a interrogare il suo demonio (10 e 11 del II atto), spogliate di quanto vi è stato sovrapposto di spettacoloso per l'effetto melodrammatico, hanno la loro origine nella semplicissima scena IV dell'atto III de' *Filosofi fanciulli*. — E il fondo dell' altra scena (l'ultima dell'atto II), in cui al povero

[1] *Ib.*, p. 103.

don Tammaro è fatto bere l'oppio, facendogli credere che i giudici ateniesi lo abbiano condannato, come il suo predecessore, a bere la cicuta, è nelle scene 8, 11 e 12 del III atto della commedia di padre Appiano.

Ros. — Dunque, marito mio,
Perder ti deggio?
Tam. — Eh, eh....
Ros. — Grecia briccona,
Io ti scanno....
Tam. — No, moglie. Le sentenze
Quando son scritte in lingua greca, sono
Adorabili sempre. Finalmente
Che cosa è questa vita?
È quel che non ci è più quando è finita.
— Vi raccomando, amici,
Queste povere donne, in cui la patria
Fondò tante speranze. — Ad Esculapio
Lascio il mio gallinaccio, giacchè un gallo
Gli lasciò l'altro Socrate.
—E tu, Xantippe, già che non volesti
Bagnarmi mai in vita,
In quest'ora funesta
Versami almen quell'orinale in testa.

Sono reminiscenze, che tornan confuse alla memoria del povero pazzo di Modugno, di questa scena cromaziana:

Sant. — La cicuta e la morte è una bazzecola?
Socr. — La morte, o mia Santippe, è un'opra facile
Di cui l'anime forti se ne ridono.
. . . . . .
Giudici venerandi, io vi ringrazio,
Che degli Eroi e degl'Iddii al numero

Mi riunite. Solo raccomandovi,
Che quando sciolto dai terrestri vincoli
Sarà lo spirto, per me ad Esculapio
Con un gallo offeriate un sacrifizio [1].

Eppure, nonostante che la commedia e la Storia filosofica del poco reverendo Appiano gli servissero così bene di fonte storica, e anzi, com' è verosimile, gli destassero l'idea di ravvicinare don Saverio Mattei a Socrate, il Galiani non solo non lo ricordò, ma nell'avvertenza premessa al *Socrate immaginario* asserì, o permise che altri asserisse, che « tutti gl'incidenti sono presso a poco tratti dalla vita di Socrate che ci ha lasciata Diogene Laerzio: come a dire il di lui gusto e il pregio in cui tenne la Musica e la Danza; il carattere impetuoso di sua moglie, contrapposto alla sua sofferenza; le due mogli, che in uno stesso tempo ebbe, dopo la famosa peste che spopolò Atene; il sogno di un cigno, di cui gli parve riconoscer l'effigie nel giovane Platone che il dì seguente gli fu presentato; l'oracolo, che lo dichiarò il sommo de' savj; il suo perpetuo interrogare; il suo vantarsi di non saper altro che il saper di non sapere; il Demone con cui diceva consigliarsi; la morte in fine datagli dalla superstizione de' Sacerdoti, per calunniose accuse, colla cicuta; e molte altre particolarità, che nel corso del dramma si ravviseranno ». Sta bene, arguto e dotto abate; ma a buon conto voi Diogene Laerzio sarete andato a rileg-

[1] « Ora, gli erano già pressochè raffreddate le parti intorno all' addome; ed ecco ch' egli si scopre, poichè s' era coperto, e dice, che fu l' ultima sua parola: O Critone, dice, siamo in debito d'un gallo a Esculapio; dateglielo, e non v'esca di mente ». *Fedone*, trad. del Bonghi, 1881, p. 356-7.

gerlo dopo che le opere di Agatopisto Cromaziano, le quali forse per il loro volterrianismo impertinente non vi spiacevano, v'avevano destata l'idea della vostra gustosa e arguta parodia comica!

Mi sia lecito aggiungere qualche altro riscontro.

Affetto così gravemente da grecomania, quel poveromo di Modugno ribattezza grecamente tutti di casa sua. Alla moglie, che persiste a chiamarlo, volgarmente, Tàmmaro (*San Tàmmaro* è anche il nome d'un paesetto vicino Caserta), grida (I, 1):

Ah! non guastarmi il timpano
Con quel nome volgar: chiamami *Socrate*!
E tu da questo istante
Ti chiamerai *Xantippe*,
Essendo questo il nome
Che avea quell'altra indiavolata moglie
Di quel Socrate primo. Tu, mia figlia,
Ti chiamerai *Sofròsine*;
Tu, Calandrino, *Simia*; e tu, Lauretta,
Saffo ti chiamerai.

E più oltre (II, 4):

Ros. — Tu.... ohi!... A chi dich' io? Tammar...
Tam. — Tammaro!
Che Tammaro? Chi è Tammaro?
Dov'è più questo Tammaro?
Socrate solo in questa stanza io veggio.

E ancora: quando il così detto Bibliotecario osa continuare a chiamar *Cilla* la figlia del barbiere Platone, egli esclama adirato (II, 4):

Cilla! chi è *Cilla*?
È uscita *Cilla* adesso! *Aspasia*, *Aspasia*!

Or qui, oltre a mirare al Mattei, che giunse a chiamar *Pròbole* una sua memoria avvocatesca, apponendo sul frontispizio una nota per ispiegare l'esotica parola, il Galiani potrebbe aver voluto mettere alla berlina pur quei pastori e quelle pastorelle dell'accademia romana dell'Arcadia, che belavano versi coi nomignoli di Filli o di Titiro, di Cloe o di Melibeo. Il Lorenzi stesso vi era chiamato Alcesindo Misiaco: Dio sa poi perchè! E d'altra parte, il Gravina non aveva grecamente ribattezzato *Metastasio* il suo caro Pietruccio Trapassi? Tuttavia, non può non tornare alla nostra memoria pur questa scenetta, la sesta, delle *Précieuses ridicules*. Forse che il titolo stesso di *Socrate immaginario* non è ricalcato su quello di *Malade imaginaire*?

Gorgibus. — . . . . . Cathos, et vous, Madelon....
Mad. — Hé! de grâce, mon père, défaites-vous de ces noms étranges, et nous appelez autrement.
Gorg. — Comment, ces noms étranges! Ne sont-ce pas vos noms de baptême?
Mad. — Mon dieu! que vous êtes vulgaire! Pour moi, un de mes étonnements, c'est que vous ayez pu faire une fille si spirituelle que moi. A-t-on jamais parlé, dans le beau style, de Cathos ni de Madelon? et ne m'avouerez-vous pas que ce serait assez d'un de ces noms pour décrier le plus beau roman du monde?....

Tanto più che, un po' più oltre (sc. 10ª), c'incontriamo in queste altre parole:

Cathos — Vous avez appris la musique?
Mascarille — Moi? point du tout.
Cathos — Et comment donc cela se peut-il?
Mascarille — Les gens de qualité savent tout, sans avoir jamais rien appris....;

che non possono non farci risovvenire del *Socrate* (I, 1):

Rosa — Ma dimmi, arcipazzissimo,
Tu come insegni ad altri
Filosofia, se appena sai di leggere?
Tam. — Appunto perchè sono
Una bestia solenne, io son filosofo!...

Anche nelle commedie più antiche dell'Opera buffa può ricercarsi qualche riscontro col *Socrate*. In quella, per esempio, di Gennarantonio Federico che fu prima intitolata *Il fantastico* e poi *Il nuovo Don Chisciotte*. Questa scena (II, 1), ad esempio:

Brunello — Quanto sofferse il grand'Orlando,
Il qual per la sua Angelica,
O fiore e onor de' Cavalieri erranti,
Sì gloriosamente andò in pazzia?
Come per la sua Pimpa
Appunto dovrà far Vossignoria.
Micco — Come?
Brun. — Non v'è rimedio;
Altrimenti sarete
Un Errante di stoppa.
Micco — Ed io ho da 'mpazzì'?
Brun. — Ed impazzire
V'ho da far io.
Micco — De cchiù?
Brun. — Chi fu cagione
Della pazzia d'Orlando?
Micco — Angelica.
Brun. — E perchè? Perchè un eroe
Sì famoso sprezzando,
A Medoro si unì. Questo Medoro

Sarò io; Pimpa, Angelica;
Ella voi odierà,
A me si attaccherà; voi impazzirete,
Ed uguale ad Orlando diverrete.
Micco — Brunello, vuoi ti dica
Che mi vai tillicando, e d'impazzire
Già mi vene il golio?
Brun. — Si stamperà di voi
Un libro intitolato:
Don Battinferno il matto.
Micco — Comme mo va stampato
L'*Orlando furioso*?
Brun. — Appunto, appunto.
Beato voi!
Micco — 'Mpazziamo!
Pozzo fa' cchiù pe tte, Pimpa carissima?
Impazzirò [1]. Un amante
Più affinato di me dove si trova?

[1] E già il Lorenzi medesimo nel suo *Don Chisciotte* (I, 6):

D. Chisc. — Sancio, non più. Oggi impazzir bisogna.
Punto più bello non potrei trovare
Per farmi immortalare.

E dipoi nel *Socrate immaginario* (I, 5):

Tam. — Socrate, in questo tuo
Solitario ritiro, or va pensando
Come possa Xantippe oggi onorarti
Di un orinale in testa, e immortalarti.

CAPITOLO OTTAVO.

ANCORA DEL TERZO PERIODO DELL'OPERA BUFFA.

(1750-1800).

CAPITOLO OTTAVO.

ANCORA DEL TERZO PERIODO DELL'OPERA BUFFA.

(1750-1800).

I poeti minori: Saverio Zini, Giuseppe Palomba, e Pasquale e Giuseppe Mililotti. — Conclusione.

URANTE gli anni in cui brillarono il Cerlone e il Lorenzi, scrissero anche libretti: Saverio Zini, Giuseppe Palomba, Pasquale e Giuseppe Mililotti, e altri minori ancora. Di essi non farò se non un breve cenno, proporzionato al loro merito esiguo.

Lo Zini scrisse una trentina di libretti, dal 1772 al 1791. Il primo ch'io conosca è *L'amante confuso*, da rappresentarsi nel teatro dei Fiorentini l'autunno del 1772, con musica di Pasquale Anfossi. — Un tal *barone Vòzzola*, viaggiando, s'innamora di tre straniere successivamente; e sbalestrato su un'isola disabitata dell'America, se le vede capitare addosso l'una dietro l'altra. Esclama, costernato:

So' no scasato!
Che a una a una tre me n'acquistaje,
A una a una tutte e tre perdette,
Po' tutte e tre a no tiempo le trovaje!

Con le donne sono anche gli amanti che, vogliono conto e ragione da lui. Ed egli ora sfugge l'uno indossando una pelle di capra, ora sfugge l'altro arrampicandosi in cima a un albero. Promette a ciascuna delle sue spasimanti di fuggire insieme; ma dà a tutte la stessa ora e lo stesso posto pel convegno. Quando esse si vedono così malamente giocate, lo piantano nell'isola deserta, ripartendo sulle loro navi. Il barone, smarrito e derelitto, vorrebbe darsi la morte, ma non sa.

Ah stelle! e qual martire
Bramar la morte, e non poter morire!

È assalito e preso da una tribù di cannibali. Ma ecco che una delle tre fuggitive, che l'amava davvero, torna indietro; lo libera dalle mani di quei selvaggi, e lo fa suo sposo.

I mietitori furono rappresentati allo stesso teatro per seconda opera del 1781, con musica di Pietro Guglielmi. — Un baroncino, fidanzato per lettere con una baronessina sconosciuta, s'innamora follemente d'una villanella. Induce uno zotico a farsi credere lui il barone; onde una serie d'incidenti comici. Tra gli altri, un gentiluomo, a cui il baroncino ha ucciso in duello un fratello, vuol vendicarsi sullo zotico. È la situazione stessa, sciupacchiata, del *Furbo malaccorto* del Lorenzi.

Lo studente fu dato al teatro Nuovo per seconda opera del 1783, con musica di Gaetano Monti. — Un ricco provinciale prepara una gran festa per l'arrivo di suo figlio da Napoli, dove ha compiuto gli studi. Appena egli spunta in capo della strada, tutto il paese gli muove incontro, e con una fanfara degli strumenti più diversi, lo conducono in trionfo alla casa paterna. Tra gli osanna e gli spintoni, egli va balbettando:

Inter caeteras miserias
Me secessit.... Aspettate!
Siste, cara mia Medusa;
Quella faccia là voltate,
Che scordar mi fa Nasone,
Marco Tullio e Robinsone:
Tanto è ver che musa musae
Più non saccio perchè sta.

Da principio il buon contadino si mostra tutto lieto della dottrina di suo figlio; ma non tarda a sospettare il vero. Peggio è quando gli si presenta una donzella greca, che si

dice tradita dal signorino; e un gentiluomo bolognese, che si dice vittima d'una truffa di lui; e una finta zingara, che pretende un risarcimento dell' onore compromesso. Lo studente gioca di furberia con questi suoi creditori; e lascia suo padre ancora incerto s' egli sia un seduttore o truffatore, ovvero un truffato o un sedotto. Da ultimo, camuffato da *zampognaro*, quel ragazzaccio riesce a sposare la pastorella, che era stata la sua innamorata prima ch' egli andasse alla capitale, a compiervi con tanto profitto i suoi studi!

Il poeta di campagna, rappresentato al teatro Nuovo per prima opera del 1792, con musica di Pietro Guglielmi, è una dipintura mal riuscita d'un povero giovanotto campagnuolo, che si crede poeta. Si giudichi da questa scenetta, che non è delle peggiori. Il poeta si presenta alla fidanzata.

Lui. — Volete, mia signora,
Che parlassimo in versi?
Lei. — Signornò.
Lui. — Dunque parlammo in prosa.
Lei. — Signornò,
La prosa non mi piace.
Lui. — E be', nuie comm'avimmo da parlare?
Lei. — Abbiamo a parlar giusto
Come si parla.
Lui. — Ma quanno si parla,
Si parla in versi o in prosa.
Lei. — Da vero?
Lui. — Gnorasì.
Lei. — Non lo sapeva.

Lui. — Mia signora si spassa o fa da buffa?
Via, passammo all' eroico. Io 'ndegnamente
Farraggiò pompa a lei
Di tutti i miei tesori letterari;
Lei all'incontro evacuerà di bocca
Le ricchezze del vasto suo talento,
Che scorron più del Gange, a come sento.

Tuttavia lo Zini, per quanto raffazzonatore abbastanza facile di commedie, non può contendere con la fecondità fenomenale di Giuseppe Palomba. Altro che la fecondità dello zio Antonio! Per conto mio, avrò visto un centinaio di libretti col nome di Giuseppe Palomba; ma Emmanuele Rocco mi disse di ricordare d'aver letto, in una certa prefazione, che il commediografo domandava compatimento al pubblico se per la prima volta desumeva l' argomento da un romanzo, giacchè si sentiva oramai esausto dopo averne creati di proprio *trecentotredici!* È tutta robaccia, s'intende. Conosciutane una, si conoscono presso che tutte, perchè gettate nello stesso stampo. Il buonsenso e il verosimile sono sacrificati all'effetto teatrale e al capriccio del maestro di musica. L' intreccio è quasi sempre fragile e poco interessante; ed è sorretto spesso dagli abusati travestimenti.

L'Amor tra le vendemmie, per esempio, rappresentata al Nuovo per terza opera del 1792, con musica del Guglielmi, è così costruita: una giovanetta, innamorata d'un giovane, è costretta dal padre a fidanzarsi a un altro; ma dopo varii incidenti, dei soliti, essa riesce a spiccare il volo col suo damo, e la commedia finisce. Altre scenette d' amore s' alternano a questa, ch'è l' episodio principale. L'*Amor tutto vince*, rappresentata ai Fiorentini per terza

opera del 1807, pur con musica del Guglielmi, ha per protagonista *Don Papirio*, che disprezza le donne italiane per correr dietro alle straniere. Egli canta:

Ah, voi siete e voi sarete,
Care donne oltramontane,
Tante belle filigrane,
Tanta bàlzami per me!

Siente dì a na todischella:
Gut mòrghene, mainè;
Siente po' na franzesella:
Scer monsù, bien obbligè.

Oh che cosa proprio bella!
Te fa l'arma consolà!

Purtroppo, gli è destinata in moglie un' italiana, *Donna Albina*; ed ei la sfugge inorridito. Essa, ch' è piena di spirito, si finge un'ostessa; e coi suoi vezzi riesce ad attrarre don Papirio. Ma un troppo zelante suo amico, che ignora quel travestimento, distoglie lo sposo da quella passione da taverna. Donna Albina non si dà per vinta, e si camuffa da zingara; e questa volta don Papirio le cade proprio ai piedi. E lei gli si manifesta. Lui recalcitra, ripensando alla bella ostessa; ma quando apprende che anche l'ostessa era donna Albina, china la testa, sconfitto, e la sposa.

Dice argutamente il Cimaglia: « Gl'*infiniti* libretti, e caratteri nazionali posti in scena dall' attual signor Giuseppe Palomma, all' infuori dell'eccellenti musiche che vi si sono adattate, a nulla conducono; perchè generalmente può dirsi

d'essi come dell'eternità, cioè che non hanno nè mezzo, nè principio, nè fine » [1].

Dei due fratelli Mililotti, dei quali il Martorana afferma non conoscere alcuna commedia, io ne ho presenti ventisette di Pasquale, e quattro di Giuseppe (e non Gaetano, come lo chiama lo stesso Martorana). Quelle di Pasquale vanno dal 1755 al 1782; quelle di Giuseppe portano la data del 1776, del 1778, del 1781 e del 1824. Accennerò solo a qualcuna del fratello Pasquale. Nell' *Incredulo*, rappresentato ai Fiorentini nell' autunno del 1755, con musica di Tommaso Traetta, il protagonista è un tal barone il quale non crede a quello che gli si vuol far credere, e crede ciecamente a quello che non gli si vorrebbe far credere. — Con *La pastorella incognita*, data ai Fiorentini nella primavera del 1770, con musica di Carlo de Franchis, torniamo alle favole pastorali. Siamo ricondotti tra « foltissimi boschi », avanti a « scoscese » e a « tane d'animali », accanto a un « vaghissimo fiumicello ». Vien fuori da una caverna una giovanetta, *Camilla*, che si spaventa nel vedere alcuni villani che vanno facendo legna. *Montano*, il loro capo, se ne invaghisce, e la fa condurre alla sua capanna. Tutti la trovano bella. Sopraggiunge il fratello di Montano, che riconosce e scopre nella ragazza la figliuola perduta dello stesso Montano. — *La Frascatana nobile*, rappresentata al Nuovo nell'inverno del 1776, con musica di Cimarosa, non è niente di meglio che un rimaneggiamento della *Villana nobile* di Antonio Palomba, da noi esaminato dianzi.

I sdegni per amore, rappresentata con musica del Cimarosa

---

[1] *Saggi di diverse rappresentazioni*, III, 96.

nel carnevale del 1776 al teatro Nuovo, è una commediola in un atto solo, composta insieme dai due Mililotti. — *Don Rocco* è « un vecchio all' antica », che ha una figliuola troppo moderna, cioè un po' sventata. Di nascosto dal padre, essa va con l' innamorato a una festa da ballo; e quando si sa ricercata, fa indossare il suo abito da maschera a uno scioccherello, *Don Falconcino*, che è perciò malmenato da don Rocco. Passato il pericolo, riprende il suo abito; pronta a liberarsene nuovamente, quando il pericolo si ripresenta. E tutto il gioco comico consiste in questo susseguirsi e alternarsi di travestimenti.

A buon conto, tutta codesta è stracca produzione da mestieranti. Oramai questi ultimi poeti erano schiavi dei maestri di musica: componevano e scomponevano, tagliavano, aggiungevano, secondo il vario capriccio di essi. Letterariamente non hanno valore. Le loro commedie sono squallide, sconclusionate, inverosimili, irragionevoli. Dei tre, il meno insignificante è il Palomba. Dello Zini i contemporanei non si degnan nemmeno di far ricordo. A uno dei Mililotti, o a tutti e due, fa invece un accenno, ma assai poco lusinghiero, il Napoli Signorelli, nella prima delle sue Satire; dove si serve del nome Lilimotti o Mililotti per significare sciocco per eccellenza.

Colla ricchezza il merto confonder qui non lice:
De' monti del linguaggio Ricco e Facchin felice.
Quivi l'Alocco e 'l Lupo Lupo si noma e Alocco,
Un traditor Batillo, e *Lilimotti* un sciocco.

E alla parola *Lilimotti*, in una copia postillata vista dal Martorana, è messa la nota: « D. Pasquale Mililotti, autore di

alcune sciocche commedie, fatte pel teatro Nuovo di Napoli ». A Giuseppe Palomba è regalato dal Martorana l'epiteto nientemeno che di « celebratissimo scrittore di commedie per musica »; ma nello zibaldone del povero Martorana i superlativi in -issimo son più comuni che nella buca per le lettere. Il Cimaglia caratterizza bene tutte codeste produzioni comiche: sono, egli dice, « ammassi di versi, di scene e di sguajate goffaggini, per produrre un riso sforzato, e colla slegata libertà degli accidenti far nascere, dove si voleano, i pezzi concertati, che formano da più tempo l' oggetto massimo delle dette rappresentazioni » [1].

Ed è tempo oramai di riassumere

Quella materia ond'io son fatto scriba.

L'*Opera buffa* sorge sulla fine del millecinquecento in Modena, rannodandosi alla Commedia dell'arte. Ma la vera *Opera buffa*, la *napoletana*, sboccia tra questo nostro popolo « cantante più che parlante » [2], verso il 1709, indipendentemente dall'antica commedia modenese, svolgendo e ravvivando gl' intermezzi dei melodrammi.

Nel primo periodo, che va dal 1709 al 1730, l' Opera buffa rimane spiccatamente popolana: rappresentazione vivace di scenette colte dalla vita del popolino napoletano. Vi si

---

[1] *Saggi teatrali analitici*, p. 385.
[2] ANTONIO TARI, *Domenico Cimarosa*; Napoli, 1875, p. 8.

segnalarono come poeti Agasippo Mercotellis e Francescantonio Tullio. Aniello Piscopo fu il primo a cucire insieme e a dare unità a quelle scene, e a creare così una vera e propria commedia. Sopraggiunse il Metastasio, che abbagliò tutti con l'arte sua; e la sua influenza sul teatro popolare riuscì di danno. Le opere di Bernardo Saddumene, contemporaneo del poeta cesareo, ne risentono assai, e segnano perciò un decadimento.

Il secondo periodo, dal 1730 al 1750, può intitolarsi dal Pergolesi, autore della musica della *Serva padrona*. Con questa commedia, la nostra Opera buffa passa i monti e suscita una rivoluzione musicale in Francia, dove origina l'*Opéra comique*. Il poeta del Pergolesi fu Gennarantonio Federico. Frattanto la commedia musicale, non più a un riso spensierato, ma viene qui atteggiando le labbra a un sogghigno satirico. È un tentativo affatto personale; e il poeta temerario, Pietro Trinchera, muore in carcere, suicida.

Il terzo periodo fu quello di maggiore splendore. Corre dalla metà alla fine del secolo. Vi brillarono il Cerlone e il Lorenzi: l'uno, che attinse gli argomenti alle novelle orientali e alla sua fantasia romanzesca; l'altro, alla realtà borghese e alla propria indole parodistica. Ebbero entrambi immaginazione vivissima, e vis-comica briosa, feconda e spontanea. Il capolavoro di questo periodo, che è altresì la produzione più geniale di tutto il nostro teatro buffo e una delle opere drammatiche più originali di cui la letteratura italiana possa vantarsi, è il *Socrate immaginario*, ideato dall'abate Galiani e sceneggiato dal Lorenzi.

L'*Opera buffa* è un genere drammatico essenzialmente nostrano; potrebbe di essa ripetersi quel che Quintiliano disse della Satira: *tota nostra est*. Certo, il pregio artistico dei

singoli libretti, fatta eccezione del *Socrate immaginario*, non può non parere modesto; ma il valore complessivo di tutta quanta la produzione è, senz'alcun dubbio, singolarmente notevole. Codeste commediole burlone e ridanciane, in abito succinto, senza pretese nè di correggere nè di castigare, ebbero il vanto di solleticar l'ispirazione e di fornir la trama a quella nostra musica comica, che fu gloria schietta e invidiata dell'Italia, e che rifulse nei nomi immortali di Pergolesi, di Paisiello, di Cimarosa.

Appendici

APPENDICE PRIMA.

SCORRENDO i libretti dell'Opera buffa, c'imbattiamo di tratto in tratto in qualche canzonetta popolare. Probabilmente la si cantava col motivetto che aveva sulla piazza; e forse questo zampillo di popolarità schietta doveva assai piacere agli spettatori del teatro Nuovo e dei Fiorentini, perchè il fatto si rinnova spesso, e più frequentemente nelle commedie più tardive. Già, nei primi tempi, la musica di quegli spartiti non dovette esser gran cosa: i nomi dei maestri ci riescono spesso nuovi, e sarebbe impresa disperata volere appurare qualcosa dei fatti loro. Ma anche dopo, quando quei maestri si chiamarono Pergolesi, Jommelli, Piccinni, Paisiello, il motivetto delle canzoni popolari fa capolino. Chi lo aveva inventato?... La risposta non è facile, nè potrebbe essere unica [1].

[1] Cfr. il mio scritterello *Bellini e la musica popolare*, nel volume *Belliniana, nuove note*, Milano, Ricordi, 1884, p. 534. Dice THÉOPHILE

Per la storia della poesia popolare, ho creduto non inutile raccogliere qui, in un fascio, codeste canzonette. Nessuno penserà che esse sieno nate con la commedia, o che sieno divenute popolari dopo che questa fu rappresentata: quasi sempre le sentiamo estranee all' azione, e non raramente riusciamo ad accorgerci che il poeta ne ha adattate le parole alla situazione. Senza dire che in qualche caso non ci manca la prova della loro esistenza anteriore alla commedia. Comunque, il trovarle in quel tale libretto, rappresentato in quel determinato anno, ci dice che per lo meno in quel momento la canzone era viva, e cantata; e questo dato di fatto ha pure la sua importanza.

I. È bella la scarpetta,
E cchiù bella la patrò';
Mm'ha rrobbato lo core co ll'arma,
Mo se lo tene la traditò'.
È bella la cauzetta,
E cchiù bella la patro'....

MERCOTELLIS, *Patro' Catienno de la Costa*, 1709; atto I, sc. 1ª.

II. Anga Nicola — si' bella e si' bona,
Si' bella mmaretata,
Quanta corna tiene 'n capo?
— Quatto.
E si cinco havisse ditto,
A cavallo fusse scritto,
A cavallo de na crapa,
Quanta corna tiene 'n capo?
— Sette.

Ibid., II, 8ª — È ancora in voga.

GAUTIER di un personaggio della sua novella *Jettatura*: «...chantait une de ces délicieuses mélodies populaires napolitaines, sans nom d'auteur, et dont une seule, recueillie par un musicien, suffirait à faire la fortune d'un opéra.»

III. **La Mattarella.**

Per. *Lel.* — / *Fort.* *Luc.* —
Core de mamma, azzèccate a me;
Core de mamma.
Bella, càuda e saporita,
È bona la zita.
Coro — Vero, ver'è.
Per. *Lel.* — / *Fort.* *Luc.* —
Core de mamma, azzèccate a me;
Core de mamma,
Curre a chi t'amma.
Renza — È bona la zita.
Coro — Vero, ver'è.
Renza — È bella la zita.
Coro — Vero, ver'è.
Renza — È meglio la zita.
Coro — Vero, ver'è.
Core de mamma, azzèccate a me,
Core de mamma.

Ib., scena ultima.

IV. Oh quanto meglio è sta' co sciure e aucielle,
Che prattecà' co scuffie e perocchine;
So' li confiette nuoste l'aglietielle,
Lo zùccaro de Cannia li lopine.

DE PETRIS, *Lo Spellecchia*, 1709, a. I, sc. 1ª. Ma è canto popolare?

V. Scètate, core mio, faccella d'oro,
Jesce da chisto nido, o palommella;
Vìdeme ca pe tte squaquiglio e moro,
Sièntème sulo, sì, na parolella.

No lo siente sto trìvolo a martòro,
Che non t'affacce cchiù, faccia mia bella?
No cchiù dormire, no, doce trasoro,
Aprela priesto mo sta fenestella.

GIANNI, *L'alloggiamentare*, 1710, a. III, sc. 13ª.

VI. Chi si risolvi a non vuliri amari,
Non mi sdignari;
Cui voli beni all'alma e a lu cori,
Amami, bedda cara,
O dimmi mori.

Si canta sulla chitarra. — TULLIO, *La Cianna*, 1711, a. III, sc. 13ª.

VII. Affàcciate, coruzzo, e ba' sentenno
Lo trìvolo che fa l'affritto core.

Si canta sul colascione. — TULLIO, *La Cilla*, a. I, sc. 1ª.

VIII. Bella, che co sse trezze m'attaccaste,
Co st'uocchie straluciente mme feriste;
Po' co ssa bella 'ràzea me sanaste,
E primmo morte e po' vita mme diste.
Lo core che da pietto m'arrobbaste,
Vorria sapè' pecchè te lo teniste?
Cana canazza, tu mme lo donaste,
E a cagna e scagna fa' co mia voliste.

La canta un innamorato sotto le finestre della sua bella. — MERCOTELLIS, *Lo 'mbruoglio de li nomme*, 1714, a. II, sc. 4ª.

IX. A la marina vo-volimmo scen-scènnere;
E le brache de lo mio ammore
Volimmo ve-vènnere;
Voliteve l'accattare, o belle fe-fèmmene.

Ib., scena ultima. Il Basile (*All' ùneco shiammeggiante* ecc., in coda alla *Vajasseide* del Cortese, 1604) la riporta così:

E le brache de lo mio amore
Se vonno ve-vennere,
E bolliteve l'accattare, o belle fe-femmene.

Il Galiani (*Il Dialetto napoletano*, 1799) dice che al tempo suo ancora era cantata; e la riporta mutilata del primo verso, come il Basile, cambiando nel secondo la parola « amore » in « bene », e facendone due del terzo, mutando il « bollìteve » in « volitevelle ».

X. Annevina annevinaglia,
Chi fa l'uovo nella paglia?
— La gallina.

Ib., a. II, sc. 11ª.

XI. Vengo chiagnenno 'nnanze a lo mio ammore,
E co lo chianto mio faccio no sciummo;
Tanto ch'a poco a poco me conzummo,
E comm' a nzogna se squaglia sto core.

MERCOTELLIS, *Patro' Tonno d'Isca*, 1714, a. I, sc. 1ª.

XII. **Lu Ciccone.**

Tutti — A lo maro ca vatte l'onna,
Foglia, cappuccie, cocozze tonne;
A lo maro ca vatte vatte,
Foglia, cappuccie, cocozze chiatte.

Ib., scena ultima.

XIII. Quanno lo latro arrobba n'àuto latro,
È cosa che ne rìdeno le prete.
Carciòffola!

E n'âta vôta: Carciòffola!
E po' doje vôte: Carciòffola!

PISCOPO, *Lo 'mbruoglio d'ammore*, 1717, a. III, sc. 10ª.

XIV. Vòtate mo che passo pe sta via,
Freccecarella mia, freccecarella:
Faccia d'oro, faccia bella,
Tutta zùccaro e cannella,
Si' na rosa moscarella.

La canta un ragazzo per istrada. — TULLIO, *Lo finto Armenejo*, 1717. a. I, sc. 21ª.

XV. Vienetenne, palommella,
Grazejosa, cianciosella,
Damm'a bêve a ssa lancella.

Canta un altro, continuando il canto del ragazzo. — *Ib.*, a. I, sc. 22ª.

XVI. Bella nennella mia, fata d' ammore,
Stella Diana, schiecco de bellizze,
So' fatte ss'uocchie pe 'nchiajà' li core,
Ca jèttano a zeffunno e fuoco e frizze.
Tu si' d'ogn' arma . . . . . .

TULLIO, *La finta pazza*, 1718, a. I, sc. 6.

XVII. Chiagne lo peccerillo e bo' mennella;
La menna non nce sta,
Ch'è 'sciuta mamma.
Te' te', nennillo mio, la papparella,
Non fare cchiù nguà nguà;
Ched aje la bramma?

Così canta Vastolla, la lavandaia, stando al lavatoio; e l' innamorato, che sta a udirla di nascosto, le risponde per le rime:

Chiagne la nenna ca vo' la gonnella:
Chi nce la vo' accattà',
Ch'è 'sciuto tata?
Te' te', bellezza mia, la ziarella;
Non fare cchiù ah ah,
Che m'haje 'nfettato!

PISCOPO, *Lo cecato fàuzo*, 1719, a. II, sc. 12ª e 13ª.

XVIII. 'Nnanze juorno, matino matì',
Lo galluccio se mett' a cantà'.
— Comme face? — Fa chicherechì—
La gallina responne: cà cà.

PISCOPO, *Lisa pontegliosa*, 1719, a. II.

XIX. Sbatte l'onna de lo maro,
Viene, o caro, viene, o caro:
Ch'accossì sbatte sto core,
Che t'aspetta, o caro ammore!

Le 'mbroglie de la notte, 1720, a. I, scena ultima.

XX. — Auciello, auciello, màneca de fierro.
— Fierro felato, ca nce si' 'ncappato.

Ib., a. III, sc. 1ª.

XXI. Vorria reventare sorecillo,
Pe mèttere paur'a la sia Annella;
Le vorria da' no muorzo a lo pedillo,
E straccià' la podea de la gonnella.

E po', pecchè so' tanto peccerillo,
Me vorria abbuscà' na peccerella;
Ca vedo 'nzorà' chisto e 'nzorà' chillo,
E pe mme no nce sta na moglierella.
E ba';
E ste breccie che puorte 'mpietto,
Tu le puorte pe mme sciaccà'.

SADDUMENE, *Li zite 'ngalera*, 1722, a. I, sc. 1ª.

XXII. A la guerra, spellecchione,
Ca te càuze e ca te vieste;
Si nce campe e no nce rieste,
Co dì zumpe si' barone:
A la guerra, spellecchione!

OLIVA, *Lo castiello sacchejato*, 1722, a. II, sc. 15ª.

XXIII. O suonno, suonno, viene da lo monte,
Vènece, palla d'oro, e dàlle 'n fronte;
E dàlle 'nfronte e non fascire male,
Si crepa non me 'mporta manco sale.
Vènece, suonno, e biene a chi te chiamma.
Schiatta lo patre e stia bona la mamma;

Ib., a. III, sc. 6ª. Cfr. n. LIX; e MOLINARO DEL CHIARO, *Canti del popolo nap.*, p. 13, ninna-nanna 16ª.

XXIV. Lo juoco de seta-setella.

— Commà', seta setella.
— Commà', vattenne a chella.

« Chisto juoco », spiega l'autore, « è che quanno se dice: *Vattenne a chella*, e chella va all' àutra, chella che ll' ha ditto ha da cagnà' lo pizzo co n'àutra; e si 'ntrattanto chella che bà' attuorno l' afferra, attoccarrà a chella ch' è stata afferrata de ghire attuorno ».

TULLIO, *Le pazzie d'ammore*, 1723, a. I, sc, 1ª. È ancora in voga.

XXV. O Dio, c'addeventasse pecorella,
E tu co'sse manelle me mognisse!
De latte t'enchiarria na caudarella,
E lana te darria quanto vorrisse.

« Che canzona cantaste? », domanda un personaggio della commedia; e l'altro canta questa — OLIVA, *L'ammore fedele*, 1724, a. I, sc. 3ª.

XXVI. Da dinto la fenesta, cacciottella,
Comme na lacertella trase e jesce;
Sècota, gioja mia, la pazziella,
Ca si t'ancappo, vide comme rêsce!
Comme te rêsce e ba';
Lo zìmmaro e la crapa
Che te fanno a pazzià'!

« Da dinto, cantanno ». — *Ib.*, a. I, sc. 3ª.

XXVII. Jesce, jesce, maruzzella,
Caccia ccà sse cornecella,
Ca le bboglio regalare
A chi vole male a mme.

Ib., a. II, sc. 7ª. Cfr. MOLINARO DEL CHIARO, *Canti del popolo nap.*, p. 17, canto 16.

XXVIII. Quanno si' biecchio puo' levare rimmo,
Ca non te serve a perdere lo suonno;

Lo 'nnammorato n'ha da esse' grimmo,
Ca ste fegliole giòvane lo vonno.
E ste fegliole e ba':
E li viecchie che fanno a l'ammore,
Songo rechiammo de pùnia.

SADDUMENE, *Lo sìmmele*, 1724, a. I, sc. 3ª.

XXIX. Cu... cu... cucubbà:
E lo viecchio che face all'ammore
Quanta buffe se vol'abbuscà'.

La mogliera fedele, 1724, a. I, sc. 19ª.

XXX. Saporetella mia, saporetella,
Che spasso e gusto che te voglio dare;
Si' aggraziata, si' freccecarella,
Na bona sciorta non te pò mancare.

DE PALMA, *La Ciulla*, 1728, a. I, sc. 8ª.

XXXI. — Addò' te mozzecaje la tarantella?
— Me mozzecaje lo pede, ahiemmè ca moro!
Me mozzecaje lo pede e bbo' ch'abballa.
— E addò' te mozzecaje la tarantella?

Ib., a. II, sc. 14ª.

XXXII. Nenna, tu vide comme chiagno e strillo,
E sempe te vuo' fa' chiù 'ncocciosella.
Che t'aggio fatto, che mme stràzie, dillo,
Cimmarolella mia, cimmarolella!
Saccio ch'haje aparato lo mastrillo,
Pecchè mme vuoje fa' la postecella;

E io mme voglio fa' no sorecillo
Pe mme la rosecà' ssa cotenella.
Ssa cotenella, e Rina,
Io so' lo gallo e tu si' la gallina.

SADDUMENE, *La Rina*, 1731, a. II, sc. 10ª.

XXXIII. Comme la voglio fare ssa sagliùta,
Comme la voglio fa' ssa pettorata?
Vènece, nenna mia, viene m'aiuta,
Che te pozza vedere mmaretata!
Vi' ca la notte già se nn'è bbenuta,
Vide ca chesta è ll'ora che m'haje data.
Scètate, nenna, si te si' addormuta;
No mme fa' stare cchiù mmiez' a sta strata.
Mmiez' a sta strata, e Lella,
Quanno mme la vuo' aprì' ssa fenestrella?

Ib., a. II, sc, 10ª.

XXXIV. — Vorria che ffosse auciello che bolasse,
E che ttu mme 'ncappasse a la gajola.
— Vorria che ffosse Cola, che parlasse,
E cercasse quatt'ova a ssa fegliola.
— Vorria che ffosse viento che sciosciasse,
Pe te levà' da capo ssa rezzòla.
— Vorria che ffosse vùfera e tozzasse,
Pe mèttere paura a ssa fegliola.
a 2 — A ssa fegliola e ba',
Lo stromiento senza le ccorde
Comme diàvolo vo' sonà'?
— E ba'
— E ba'
Lo cortiello senza la ponta

Comme deàvolo vo' spercià'?
— E ba'
— E ba'
a 2 — E bennaggia li vische de màmmata,
Pàtreto, zìeto, e ssòreta!

FEDERICO, *La zita*, 1731, a. I, sc. 1ª. Cfr. G. B. BASILE, *Le Muse napoletane*, egloga IX; M. SCHERILLO, *Nunziante Pagano*, nel « Giornale Napoletano di filos. e lett. », s. I, v, VIII, p. 310-11; e MOLINARO DEL CHIARO, *Canti del popolo nap.*, p. 285, canto 524.

XXXV. Tiritàppete e statte contenta,
E non te pigliare malanconia;
Tiritòmmola e ppane grattato,
E mièttteme a lietto ca sto malato.

Ib., a. I, sc. 6ª. Cfr. n. LXV.

XXXVI. A la vecchia che sta 'nnammorata,
Na botta de spata;
A la vecchia che bo' lo marito,
Na botta de spito.

Ib., a. II, sc. 2ª.

XXXVII. Sperta chiagnenno vaje pe la campagna,
Povera palommella affritta e sola;
A lo chiàgnere io mo te so' compagna,
Nè avimmo tutte doje chi nce conzola.

Ib., a. II, sc. 9ª. Cfr. n. XLIII.

XXXVIII. Caro moso, lindo, hermoso
Paxarillo, pintadillo
De mi alma y corazon,
Ahi cuando hemos de gozar!

Siento yo que luego luego
Pueda el fuego,
Que del pecho hace un carbon,
Esta vida ya quemar.

TULLIO, *La vecchia trammèra*, 1732, a. I, sc. 11ª.

XXXIX. Passa ninno da ccà rente,
E mme fa lo zennariello.
Forfantone, malezejuso,
Tu co mmico vuo' pazzeà'!
Io, pe ddàrele martiello,
No mme vôto a ttenì' mente.
Forfantone, malezejuso,
Io te voglio fa' caneà'!

FEDERICO, *Lo frate 'nnamorato*, 1732, a. I, sc. 1ª. Dicono due personaggi della commedia:

— Che? tu pure la saje sta canzona?
— Io puro, e mm'allecordo che na vôta
Io la deceva, e nce abbuscaje da zia.
— Perchè?
— Ca sta canzona
'Mpara de fa' l'ammore.

XL. Ammore, m'haje pegliato a conzommare,
A conzommare m'haje pegliato, Ammore;
So' fatto pesce che bà pe lo mare,
E tu co ssa cannuccia pescatore.

TRINCHERA, *Li 'nnammorate correvate*, 1732; a. I, sc. 1ª. Cfr. MOLINARO DEL CHIARO, *Canti del popolo nap.*, p. 129, canto 49.

XLI. L'acqua m'asciutta e lo sole me 'nfonne,
Tutte le ccose meje 'n contràree vanno.

Ib., a. I, sc. 7ª. Al mio Soccavo aggiungono :

Chiammo lo bello mio e no mme risponne;
Mme sente, e fa le 'rrecchie de mercante.

XLII. Pace non pò trovà' la palommella,
Si da lontano sta chillo ch'adora;
La gelosia l'affanna e la martella,
E lo sospetto po' l'arma l'accora.

Ib., a. II, sc. 8ª. D'evidente origine letteraria. Dicono quelli che la cantano ;

Spassammoce cantanno a fatecare.

XLIII. La palommella va pe la campagna
Lo palommiello ashianno sperta e sola;
E 'nche lo trova po' se nce accompagna,
Non se lamenta cchiù, ma se conzola.
E sse conzola e bba,
Lo palommiello mio
Chi mme dice, o Dio, addò' sta?

FEDERICO, *L'Ottavio*, 1733, a. I, sc. 2ª. Cfr. n. XXXVII.

XLIV. Fegliole 'nnammorate,
Ammore si ve coce,
Penate e sopportate,
Ca lo penare è ddoce,
Nc'è gusto a sopportà'.
Mmescato a cchello ffele
Ch'Ammore dà a no core,
Nce sta no cierto mmele,
Che se fa addeseà'.
Fegliole 'nnammorate, ecc.

Chi sape cchiù penare,
Chi cchiù arreventa e stenta,
Chi sa cchiù sopportare,
Chella cchiù sape amà'.
Fegliole 'nnammorate, ecc.

H. a. II, sc. 15ª. Dice il personaggio che la canta:

Patarrìa, morarrìa, e farrìa comme
Dice na canzonella
Ch'a Napole sentie, ch'è tanto bella.

XLV. Sotto un pe'... sotto un pede de percoca,
Bello do'... bello dòrmere che se fa!
L'aucellucce che fanno nguì nguì,
Li canuzze che fanno bà bà.

FEDERICO, *Il Filippo*, 1735, a. III, sc. 11ª. Cfr. n. IX.

XLVI. È bella la vajassa,
Ma è cchiù bella la patrò';
S'ha pigliato lo core co ll'arma,
E mo se lo tene, la traditò'.

FEDERICO, *Il Flaminio*, 1735, a. II, sc. 16ª. Cfr. n. I.

XLVII. Fùjeme quanto vuoje, focetolella,
Ch'io venarraggio appriesso co lo sisco.
E co lo sisco e ba'
Puro a sta rezza mia t'haje da calà'.

ANTONIO PALOMBA, *L'errore amoroso*, 1737, a. III, sc. 10ª.

XLVIII. Oh quant'è buono l'ammore vicino!
Si no lo vide, lo siente parlare;

Siente parlare, e ba':
Lo viecchio a ffa' l'ammore
È la cchiù bella smòrfea!

A. PALOMBA, *Il marchese Sgrana*, 1738, a. II, sc. ultima.

XLIX. Fatt'Ammore lanzatore,
Va lanzanno pe' lo mare;
E nce 'ncappano li core
Mente stanno a pazzeare.

TRINCHERA, *La Rosa*, 1738, a. I, sc. 1ª.

L. Chillo pesce che ba attuorno all'esca,
Dint'o maro non vole cchiù sta':
A lo maro d'ammore chi pesca
Belli pisce nce sole piglià'.

Ib., a. I, sc. 11ª.

LI. — E jesce da lo nido, o mia palomma,
E ba';
Lo palommiello tujo non vi' ch'assomma?
Pizzichimmìni, chimminicà.
Jesce, palomma mia, non chiù trecare,
E ba';
Viene lo palommiello a conzolare.
Nfarinolella, nfarinolà!

FEDERICO, *Inganno per inganno*, 1738, a. I, sc. 6ª.

LII. So' risoluto zingaro mme fare,
No cchiù me trommentà'....

Ib., a. I, sc. 13ª.

LIII. E lo maro che sbatte ll'onna:
La scajenza che te sprefonna.
E lo maro e la marina:
Che nce campe nzi' a craje matina.
E lo maro e la marenella:
Che te venga la rogna e la zella.
E lo maro e da llo maro:
Che lo piello te pozza afferrare.
Sciò sciò sciò: una, doie e ttre;
Pozza i' tutto appriesso a tte!

FEDERICO, *Amor vuol sofferenza*, 1739, a. II, sc. 14ª.

LIV. La campagna mo ch'è bella,
Vienetenne, o rennenella,
Si lo nido te vuoje fa':
E ttiritì tiritòmmola.
Mo ch'è bella la campagna,
A ttrovare la compagna,
Palommiello, puoje volà':
E ttiriritì tiritòmmola.
E buje autre 'nnammorate,
Ch'abbrosciate co lo core,
Mo l' ammore è bello a ffa':
E ttriritì tiritòmmola.

FEDERICO, *L'Alidoro*, 1740, a. I, sc. 3ª. Dice l'un personaggio all'altro:

Sona tu, ca cant'io chella canzona
Che ddice: La campagna mo ch'è bella.

LV. O sia jornu o sia notti, afflittu e lassu,
Autru non fazzu, oimè, che lagrimari;
E per undi caminu e pr'undi passu,
Fazzu de st'afflitt'occhi un largo mari.

Ad ogni lignu, ad ogni duru sassu,
Cuntu li peni mei e lu miu stari;
E gridu pr'ogni locu e pr'ogni passu:
St'amara vita mia quant'ha durari?

Ib., a. II, sc. 16ª. Dice un personaggio:

Voglio cantare na seceleana,
Propreo a la desperata.

LVI. — Dapo' ch'Ammore 'mpietto m'ha feruto,
E mm'ha sto core conzomato e arzo,
Mme tene mente e ride, lo cornuto,
E sse sta co na tubba e co no sfarzo.
Io so' fatto cchiù scuro de paputo,
E ssempe stongo de salute scarzo;
E pe nn'avere a chi cercare aiuto,
Strillo comm'a na gatta quann'è marzo.
E quann'è marzo e mare,
E bièneme tu, nenna, a conzolare!
— A cconzolare e sole,
Ca non è morta chi bene te vole!

Ib., a. I, sc. 3ª.

LVII. — Comm'a na palommella abbannonata,
Chiagno la vita mia scontenta e sola.
— Non sta', bellezza mia, cchiù desperata,
Ccà è palommiello tujo che te conzola.

A. PALOMBA, *La Violante*, 1741, a. III, sc. 8ª.

LVIII. Vengo a cevare ccà doje palommelle
Co li sospire de st'affritto core;

Po' l'addefresco co le lagremelle,
E 'ntanto cresce a me 'mpietto l'ardore.

TRINCHERA, *Ciommetella correvata*, 1744, a. II, sc. 14ª.

LIX. Vièneece, suonno, e bbiene da lo monte,
E bbiene, palla d'oro, e dàlle 'n fronte;
E si maje viene pe le fare male,
Sciacca cchiù priesto lo si caporale.

TRINCHERA, *Li zite*, 1745, a. II, sc. 5ª. Cfr. n. XXIII.

LX. Bella, pe tte so' addeventato sicco,
So' fatto muscio muscio e giallo giallo.
Tu si' lo mmele ed io so' franfellicco,
Tu si' la pollanchella ed io lo gallo.
Ed io lo gallo e bà:
Nn'arravuoglie, non file, e non tiesse;
E comme le ffaie sse gliòmmara?

A. PALOMBA, *L'amore ingegnoso*, 1745, a. III, sc. 12ª.

LXI. O memma memma, conta le galline,
Vi' ca nce manca lo meglio capone.
Lo ghello quanno chenta la matine,
Te chiamma azzo' t' affeccie a lo braccone.

A. PALOMBA, *La Celia*, 1749, a. III, sc. 5ª. È caricatura della parlata cafonesca. Cfr. GIANNELLI BASILIO, *Educazione al figlio*, p. 143; Napoli, Ciaccio, 1781.

LXII. Petrosenella mia, stamm'a sentire:
Cala le ttrezze ca voglio saglire.

A. PALOMBA, *La Gismonda*, 1750, a. I, sc. ultima.

LXIII. O bella bella de la majorana,
Tu co' ssa grazia mme faje cannavola;
Famme la pizza quanno faje lo ppane,
Ca te vengo a trovà' quanno staje sola.

Ib., a. I, sc. ultima.

LXIV. Mo che so' fatta grossa e tonnolella,
Mmme vanno attuorno ciento si puzille:
Chi dice ca è n' incanto sta faccella,
E chi ca so' spavento sti capille.
Io mo che songo na marioncella,
Co li virre, li ciance e li squasille,
Fegnenno la retrosa e creccosella,
Te le ppètteno buono sti 'mpesille.

Dice un personaggio che ascolta: « Ah queste canzoncine son contro il buon costume! ». — TRINCHERA, *Il finto cieco*, 1752, a. II, sc. 8ª.

LXV. Tiritàppete e statte contenta,
E non te pegliare malanconia;
Ca la mamma de masto Tommaso
Ha portato na varca de caso.
Oh che naso! — Oh che naso!
E na varca de caso, e ba:
Lo marvizzo, la raia, la perchia,
Lo mucchio, la seccia, la tremmola.

P. MILILOTTI, *L'incredulo*, 1755, a. I, sc. 17ª. Cfr. n. XXXV.

LXVI. Pescatore che baje a la pesca,
E accalumme da ccà e da llà,
Si d'argiento non jette tu l'esca,
E che gliànnola vuoje pescà'?

LORENZI, *Tra' due litiganti il terzo gode*, 1766, a. II, sc. 4ª.

LXVII. Pàssera mia volaje volaje,
'N coppa a cècere se n'annaje.

LORENZI, *Il furbo malaccorto*, 1767, a. II, sc. 16ª.

LXVIII. Non songo Aurora cchiù, non so' cchiù chella:
Songo na pellegrina sfortunata!
No mme chiammate cchiù Donna 'Sabella....
Ah menicò' menicò' menicò,
Chiammàteme 'Sabella sbenturata.
Canta, Cecilia mia, ca la zampogna
Aggio accordata co lo llero llè.

Chiagne lo pecoraro quanno sciocca,
E llero llero, vreccia,
E llero llero, vreccia, dàlle 'n chiocca.
Chiagne Cecilia quanno li guaie conta:
E llero llero, varra,
E llero llero, varra, dàlle 'nfronte.

LORENZI, *Gelosia per gelosia*, 1770, a. III, sc. 9ª. Sono accozzati insieme parecchi frammenti di canti popolari. Cfr. MOLINARO DEL CHIARO, *Canti del popolo nap.*, p. 236, canto 288.

LXIX. E la torca che ghieva pe mmaro,
Venne a Napole e m'acchiappò.

LORENZI, *La fuga*, 1777, a. I, sc. 1ª. Nella *Carlotta*, commedia di Niccolò Amenta, rappresentata e pubblicata in Napoli nel 1703, un Capitano canticchia fra' denti, aspettando che un terzo finisca di parlare col suo interlocutore (a. II, sc. 9ª):

E la bella che ghieva pe maro
E li Turche se la pigliaro.

LXX. A miezo maro è nata na scarola,
Li Turche se la jòcano a tressette,
Chi pe la cimma e chi pe lo streppone:
Viato chi la vence sta figliola!

CERLONE, *Il villeggiare alla moda*, 1779; nel vol. IX delle *Commedie*, ediz. Vinaccia, p. 306. Cfr. MOLINARO DEL CHIARO, *Canti del popolo nap.*, p. 187, canto 237.

LXXI. Temporale, arrassa arrassa;
Tuono mio, cuoglie e passa;
Cuoglie a turre e a castelle
No a le povere capannelle.

Ib., p. 362.

LXXII. Na bella cosa
Fatt'a rosa,
Rosa non è:
Annevina ched è?

CERLONE, *La forza della bellezza*, 1776; vol. XII, p. 10.

LXXIII. Nenna, chest'arma mia tu l'aje feruta,
E chisto core mio l'aje allummato;
Men'acqua a tanto fuoco, astuta, astuta,
Non me fare morire desperato!
E desperato e Annella,
Mme fa morì' sta vocca cianciosella.

CERLONE, *La marinella*, 1780; sc. 6ª.

LXXIV. Tusci pècora e batti pècora
Tutto lo juorno da ccà e da llà;

Chi ha fatto lo danno lo pagarrà.
E addo' Viola,
Senza lo libro non se va a la scola.

Ib.

LXXV. Amici, non credite a le zitelle,
Quanno ve fanno squase e li verrizzi,
Ca sognu tutte quante trottatelle,
E pe ve scortecà' fanno fenizzi.
Co lo bello e bello pallò',
Co lo nda e ndàndera ndà;
La falanca si nn'è sedunta,
Non cammina, carcioffolà.
Cheste non banno ascianno parolelle,
Nè grazia, nè bertute, nè bellizzi;
Ma vanno ascianno de levà' la pelle
Quanno ve fann'a pompa li carizzi.
Co lo bello e bello pallò',
Co lo ndà e ndàndera ndà;
La campana senza battaglio
Comme diavolo vo' sonà'?

CERLONE, *Le trame per amore*, 1783; vol. XXI, p. 6.

APPEN:
DICE: II:
La prima com:
media musica
le a Venetia

LA PRIMA COMMEDIA MUSICALE A VENEZIA

I.

ENEZIA fu la prima città che avesse teatri musicali stabili; e la prima opera che vi si rappresentò fu l'*Andromeda*, poesia di Benedetto Ferrari e musica di Francesco Mamelli da Tivoli, l'inverno del 1637, nel teatro San Cassiano [1]. Un poco più tardi, nel 1652, le opere in musica veneziane furono fatte conoscere in Napoli dal vicerè duca d'Ognatte; e qui, nel 1668. a quelle opere fu destinato il teatro San Bartolomeo, che fino allora aveva ospitato solo commedie in prosa. A

---

[1] Cfr. LUIGI LIANOVOSANI (Giovanni Salvioli), *La Fenice, gran teatro di Venezia. Serie degli spettacoli dalla primavera 1792 a tutto il carnovale 1876*. Edizione Ricordi, p. 5.

Napoli l'opera musicale trovò un terreno propizio; e dopo meno di quarant'anni, in opposizione allo slombato dramma per musica veneziano, vi sorse una commedia musicale, senza eroismi e senza eroi, tutta plebea, rappresentante la vita del basso popolo di Napoli. A questa nuova forma melodrammatica si dette poi il nome di Opera buffa, quando i buffoni italiani la portarono oltr'Alpi [1].

L'Opera buffa napoletana nacque verso il 1709; e solo dopo due anni, il pubblico veneziano fu chiamato a festeggiare, in uno dei suoi teatri, questa musica plebea, la quale veniva a spodestare l'altra, o almeno a dividere con lei, tutta cascante di arcadici vezzi, la sovranità melodrammatica.

La prima commedia musicale rappresentata in Venezia fu l'*Elisa*, nell'autunno del 1711, al teatro Sant'Angiolo, poesia di Domenico Lalli e musica di Giovan Maria Ruggeri veneziano [2]. Dice l'autore «al savio legitore»: «Per-

---

[1] Conviene avvertire che quest'*Appendice* comparve la prima volta come un articolo del *Giornale storico della Letteratura italiana*, a. I, 1883, vol. I, p. 230 ss.

[2] *Elisa, comedia da rappresentarsi per musica nel teatro di Sant'Angelo l'autunno dell'anno 1711. Consacrato* (sic) *all'illustriss. ed eccellentiss. sign. il signor Niccolò Berlendi nobile veneto. In Venetia, 1711. Appresso Marino Rossetti, in Merceria, all'insegna della Pace. Con licenza de' superiori e privilegio.* — Il nome del Lalli è sotto la dedica; il nome del maestro lo rivela l'ALLACCI (*Drammaturgia, accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, MDCCLV, p. 284). Il libretto è rarissimo, e io ho qualche indizio per ritenere che nè l'Allacci, nè il D'Afflitto, nè altri l'abbia avuto tra mani. A me fu donato dall'erudito quanto cortese gentiluomo veneziano conte Giovanni Salvioli.

«chè temerario apparir potrebbe il mio ardimento, che in «una così famosa repubblica, celebre per lo valore, glo«riosa per l'imprese, illustre per la nobiltà, chiara per le «ricchezze, ed eterna per l'ottimo gusto delle perfette let«tere, oggi comparir voglia la presente mia commedia, al «confronto di tante nobili tragedie da celebri e purgati in«gegni descritte, e da' migliori cantanti con apparato ma«gnifico rappresentate: mi fo lecito perciò al nobile leggi«tore, per mia difesa, raccordare quanto nelle repubbliche «più bisognevole appaia d'ammaestrare il privato che il «grande, per la qualcosa non le tragedie, che specchio «sono de' grandi, ma le commedie, che specchio sono de' «privati, rappresentar si dovrebbono..... E pregandoti ad «essermi difesa con l'ignorante volgo, che forse sentendo il «nome di commedia, credendo di veder comparire Gratiani «e Truffaldini, a far sonare il bastone, confonderà la mia «*Elisa* tra i banchi de' ciarlatani, offendendo assieme la «nobile idea della commedia, la quale, a parere de' più «scienziati, è il più utile e dilettevole componimento che «rappresentar mai si possa, per vera norma della vita ci«vile; vivi felice» [1].

---

[1] Da questa prefazione si desume che l'*Elisa* era la prima commedia musicale che apparisse sulle scene veneziane; e se l'Allacci e il D'Afflitto l'avessero avuta presente, non avrebbero sentito il bisogno di riportare, per affermare il fatto, il seguente periodo del libro intitolato: *Glorie della poesia e della musica*, c. 164: «Questo dramma rappresenta una vera commedia in musica, la prima in tal genere, che siasi veduta sopra le venete scene».

II.

Chi era, prima di tutto, questo Domenico Lalli poeta? Un napoletano, dice l'Allacci; ma giova saperne qualche cosa di più.

In uno dei primi anni del secolo decimottavo, dal Banco della Ss. Annunziata in Napoli fu sottratta una grossa somma di danaro. Ne fu incolpato, se non per altro almeno per non aver vigilato come ne aveva il debito, un impiegato che si chiamava Sebastiano Biancardi. Questi, « mosso da un punto d'onore », ma anche per iscampare dalle mani della giustizia, abbandonò la città, la moglie e quindici figliuoli, e si mise a girare per le città d'Italia in compagnia del suo amico Giuseppe d'Hastorga, gentiluomo palermitano, con la speranza, disse uno dei suoi numerosi figliuoli, di rintracciare il vero ladro. Il Biancardi era buon poeta, e in Napoli s'era segnalato in qualche occasione; e il d'Hastorga era dilettante discreto di musica: sicchè, nella peregrinazione, l'uno si fece credere maestro di belle lettere, l'altro maestro di cappella. E mutarono anche di nome: l'Hastorga si fece chiamare Giuseppe del Chiaro; il Biancardi, Domenico Lalli. Meta del loro vagabondaggio fu Venezia. Il Biancardi, stando in Napoli, era entrato in commercio letterario con Apostolo Zeno; e nel suo infortunio cercò di trarre profitto da questa relazione. Scrisse egli stesso in proprio nome una lettera, con cui raccomandava allo Zeno il compaesano Domenico Lalli, e si presentò al famoso erudito e poeta; il quale, da quel compìto gentiluomo che era, accolse molto bene e il Lalli e il Del Chiaro, dando loro protezione e denaro. Un giorno Domenico Lalli, volendo dare all'ospite una prova della sua valentia nel verseggiare, gli recitò alcuni suoi sonetti, non ricordando di averli già pubblicati in Napoli col suo vero nome. Lo Zeno, che aveva la memoria tenace, restò nell'udirli sospeso; e cavato fuori il libriccino dei versi del Biancardi, e mostrandolo al Lalli, gli disse: « Signore, o vostri non sono « i due sonetti, che mi avete recitati, che buoni certo sono « e leggiadri; o voi non Domenico Lalli, ma siete piutto- « sto Sebastiano Biancardi » [1]. Questi allora confessò il suo vero essere, e narrò le sue dolorose peripezie; e in ricambio n'ebbe una più efficace protezione. Lo Zeno lo fece nominare direttore del teatro San Cassiano e di quello di San Giovanni Crisostomo; e il Biancardi vi scrisse parecchi drammi, che stampò collo pseudonimo di Domenico Lalli, ritraendone non poco guadagno. Ciò, secondo il D'Afflitto, avveniva circa il 1710, perchè in quest'anno, al San Cassiano, fu rappresentato *L'amor tirannico*, primo dei drammi del Biancardi.

Lo Zeno gli procurò ancora l'amicizia dei letterati veneziani più in voga; i quali finirono col radunarsi anzi in casa del Lalli come in una specie di accademia [2]; e lo presentò pure in varie case rispettabili della Repubblica.

---

[1] Vedi *Memorie degli scrittori del Regno di Napoli, raccolte e distese da* EUSTACHIO D'AFFLITTO, *domenicano*; Napoli, MDCCXCIV, stamperia Simoniana, vol. II, p. 119. — Del Biancardi scrisse ancora il MAZZUCHELLI negli *Scrittori d'Italia*; e una biografia se ne legge avanti alla edizione delle sue *Rime*, Venezia nel 1732, citata dal D'Afflitto.

[2] Si ricava da una frase d'una lettera dallo Zeno diretta a G. B. Recanati a Venezia, da Vienna il 13 febbraio 1719: « Riverite gli amici del-

Ma circa il 1724, troviamo rotta ogni relazione tra lo Zeno e lui. Quale fosse di ciò la cagione, non è facile appurare: a ogni modo, par lecito supporre che il torto stesse tutto dalla parte del napoletano. Sappiamo difatto ch' egli scrisse allo Zeno, che allora si trovava in Vienna, supponendosi odiato da lui; e tra le *Lettere* di quello ci è rimasta la risposta, piena di dignità e magnanimità. Mi par bene di riprodurla. Ha la data del 29 settembre 1724, da Vienna, con l'indirizzo a Domenico Lalli. Eccola:

« Niuna cosa maggiormente mi obbliga a romper con lei le strette leggi ch'io m'era fatto di un perpetuo silenzio, se non il forte scrupolo che mi fa nascer nell'animo la sua lettera dei 16 del corrente. Osservo da essa l' ingiustizia che ella mi fa, col credermi e con accusarmi colpevole di una passione, ch'io non conosco. No, stimatissimo signor mio, ch' io non ho mai provato, nè mi credo capace di mai provare, la vil passione dell'odio. In questo conto la mia coscienza non mi rimorde di aver mai mancato a quanto da me esigono onestà e religione. Sono stato suo amico, ed ella non ha voluto ch'io più lo fossi: ma dall'amicizia sono passato all'indifferenza senza toccar l'altro estremo. Ho anzi desiderato che mi si presentasse occasione di adoperarmi in cosa di suo vantaggio; e quando al mio ritorno in Germania ripassai per Salisburgo, ringraziai il sig. Gentilotti dei nuovi favori, che esso le aveva compartiti nella scelta del secondo suo dramma, e lo pregai a continuargliene la protezione. Avendo dipoi inteso che quell'A. Rma avea preso risoluzione di valersi gli anni seguenti di drammi già fatti altrove,

l'Accademia Lalliana ». *Lettere di Apostolo Zeno, cittadino veneziano, istorico e poeta cesareo*; Venezia, MDCCLII, appresso Pietro Valvasense, vol. II, lettera 27ª, p. 46.

n'ebbi rincrescimento a riguardo di lei, in cui svantaggio veniva ciò a ridondare. Con eguale afflizione e compatimento mi è giunta ora la nuova della grave perdita fatta da lei nella morte del fu Mons. Vescovo di Erbipoli, in tempo massimamente che ne attendeva un sì generoso soccorso, e ne aveva impetrato un sì vantaggioso stabilimento. La Divina Provvidenza, la quale veglia per tutti, se le chiude una porta, gliene aprirà qualche altra. Confidi in lei, che non manca a nessuno, e ne rimarrà consolata. Io sono un debole strumento, ma venendo incontro favorevole, per me non si lasserà di cooperarvi a tutta mia possa, onde gli effetti le comprovino meglio il mio cuore. La ringrazio di quanto mi scrive circa i miei drammi, che si pensa di far vedere di nuovo su cotesti teatri: ma le assicuro, che mi sarebbe più caro il saperli dimenticati e negletti, che scelti con altro aspetto ad una seconda comparsa. Fo fine e mi protesto.... » [1].

« Io conghietturo », osserva il D'Afflitto, « che il Biancardi mal soffrendo l' applauso universale, che riscuotevano i drammi di quello [dello Zeno], non potendo così dar corso a' suoi, ne parlasse talora a mezza bocca, come suol dirsi, e quando altro non gli riusciva, volesse metterci le mani, come per accomodarli ad un gusto ch'egli diceva migliore » [2]. E conforta questa sua supposizione con le ultime parole della lettera dello Zeno. Veramente, in un'altra lettera diretta ad Andrea Cornaro, da Padova, il 7 aprile 1732, lo Zeno si lagna duramente del Lalli, perchè aveva consigliato a Michel Grimani di far recitare l'*Eristeo*. « Ma finalmente », egli dice,

[1] *Lettere cit.*, vol. II, lettera 170ª, p. 338 ss.
[2] *Op. cit.*, p. 120.

« la colpa è del Lalli, che ha consigliata la scelta, e del Boldrini, che, essendo venuto a cercarmi in casa, e avendo inteso ch'io soggiornava in Padova, poteva per tempo avanzarmene l'avviso, e intenderne il sentimento.... Ma costoro altro non riguardano che al proprio loro interesse, e nulla curano nè l'utile del teatro, nè il decoro e l'onestà delle persone » [1].

Il Biancardi morì in Venezia, povero, ai 9 di ottobre del 1741; e fu sepolto nella chiesa di Santa Maria Formosa. Era nato in Napoli ai 27 di marzo del 1679, da Michele e Caterina Amendola. Giovanni Fulvio Caracciolo dei duchi di Martina lo adottò per figliuolo, lo fece istruire, e morendo, in sul finire del secolo decimosettimo, lo lasciò erede di non piccola fortuna. Si addottorò in leggi, e di diciassette anni sposò Giustina Barone, sorella di monsignor Giuseppe Maria vescovo di Calvi, che lo rese padre di quindici figliuoli, tra maschi e femmine. A Venezia sposò in seconde nozze una veneziana, Barbara Pazini, che gli dette altri quindici figli. « Onde non è maraviglia », osserva il D'Afflitto, « se, dovendo sostentar sè ed una sì numerosa famiglia a forza di poesie, cessasse di vivere in povero stato » [2]. Sul frontispizio di alcune sue opere si dice « Poeta di S. A. S. di Baviera », ma è poco probabile che al titolo andasse anche unito un onorario. Fu pastore Arcade, col nomignolo di Ortanio. Fu in una certa dimestichezza col Metastasio,

---

[1] *Lettere cit.*, vol. III, lettera 4ª, p. 7. Il Lalli era, come si esprime il Goldoni « addetto agli spettacoli del signor Grimani »; ed era celebre per « godere sempre il profitto delle lettere dedicatorie e della vendita dei libri ».

[2] *Op. cit.*, p. 121.

quando questi era a Venezia; e fu amico del Goldoni, che gli dedicò qualche sua composizione, e insieme col quale scrisse pel San Samuele, nel 1736, la *Generosità politica* [1]. Fu amico altresì di Pietro Giannone, quando questi dimorò in Venezia, ne copiò alcuni scritti, come la *Professione di fede*, e gli prestò amorevole e coraggiosa assistenza, specialmente quando lo storico infelice ne dovette esulare [2].

Scrisse varie opere, di cui ecco i titoli:

Sonetti in lode dell' Em.mo e Rev.mo principe il sig. Card. Pietro Ottoboni, vice-cancelliere della S. R. Chiesa, Roma, il Komarch, 1707 (D'Afflitto).

Rime, Firenze, Vinc. Vangelisti, 1708 (D'A.).

Id. Venezia, Gius. Louisa, 1732, vol. 2 (D'A.).

Altre Rime sparse in varie raccolte, quali le *Rime de' poeti napoletani raccolte da* Giov. Acampora, le *Poesie italiane di rimatori viventi non mai per l'addietro stampate*, Venezia, G. G. Ertz, 1707 (D'A.).

Li sette Salmi della penitenza di David spiegati secondo i sensi in versi italiani, Venezia, B. Macdora, 1726 (D'A.) [3].

---

[1] Si può vedere quello che il Goldoni scrive di lui nelle *Memorie*, a p. 101 dell'ediz. Sonzogno.

[2] Vedi *Vita del Giannone*, Napoli, G. Gravier, 1777; opera di Lionardo Panzini, pp. 137 e 145.

[3] Son dedicati al cav. Niccolò Grimaldi, il celebre cantante soprannominato *Niccolino*. In una ristampa del 1739, le parole della dedica sono quasi tutte le stesse, quantunque il nome del Grimaldi sia stato sostituito da quello del cardinale Stampa, arcivescovo di Milano! Ed è curioso che, facendo il Biancardi una nuova stampa di quest'opera, la dedichi al barone d'Assebourg, intimo consigliere ecc. dell'Elettor di Colonia, con le stessissime parole con cui l'aveva dedicata nel 1726 al musico Niccolino!

Memorie del regno di Catterina imperadrice e sovrana di tutta la Russia etc. etc. etc. Trasportate dal linguaggio franzese nell'italiano. Dedicate all'Altezza Reale di Violante Beatrice di Baviera, gran Principessa vedova di Toscana e Governatrice di Siena, etc. etc. etc. In Venezia, MDCCXXX. Per Luigi Pavino. La dedica è firmata da Domenico Lalli. (Indicazione del prof. E. ROCCO).

Le Vite dei Re di Napoli, raccolte succintamente con ogni accuratezza e distese per ordine cronologico, Venezia, F. Pitteri, 1737 (D'A.).

Continuazione delle Vite dei Re di Napoli, Venezia, 1739 (D'A.).

Raccolta di proverbj, parabole, sentenze, insegnamenti, massime e consigli, cavati dalla S. Scrittura.... Tradotti quasi letteralmente in verso endecasillabo italiano da S. B., *poeta di S. A. S. E. di Baviera*, Venezia, 1740 (D'A.).

I suoi drammi per musica sono, oltre l'*Elisa*:

1. *L'amor tirannico.* Rappresentato al teatro San Cassiano di Venezia nel 1710 (D'A.).
2. *Il Pisistrato.* Teatro del Dolo in Venezia, 1711 (ALLACCI, *Drammaturgia*).
3. *I veri amici.* San Cassiano, 1713. Ripetuto al teatro Sant'Angiolo, anche in Venezia, nel 1723. La poesia è fatta in collaborazione con l'abate Francesco Silvani, veneziano (D'A.).
4. *Il Gran Mogol.* San Bartolomeo di Napoli, 26 dicembre 1713, con musica di Francesco Mancini (FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli*, vol. IV, p. 14-5).
5. *Ottone in villa.* In Vicenza, 1713. Musica di D. Antonio Vivaldi, veneziano. Replicato al teatro Dolfin di Treviso nell'ottobre del 1729 (ALLACCI).

6. *Amor di figlio non conosciuto.* Sant'Angiolo, 1715. Musica di Tommaso Albinoni, veneziano (ALLACCI).
7. *Tigrane,* ovvero *L' eguale impegno di amore e di fede.* San Bartolomeo di Napoli, carnevale 1715. Musica di Alessandro Scarlatti (FLORIMO) [1].
8. *Arsilda.* Sant' Angiolo, 1716. Musica di D. A. Vivaldi (ALLACCI).
9. *Argippo.* San Cassiano, 1717. Musica di Giovanni Porta, veneziano. Replicato al San Moisè, anche in Venezia, nel 1722, colla stessa musica (ALLACCI).
10. *Farnace.* San Cassiano, 1718. Musica di Carlo Francesco Pollaroli, bresciano (ALLACCI).
11. *Lamano.* San Giovan Crisostomo di Venezia, 1719. Musica di Michelangelo Gasparini, lucchese (ALLACCI).
12. *Il pentimento generoso.* Sant' Angiolo, 1719. Musica di Stefano Andrea Fiore, milanese (ALLACCI).
13. *Cambise.* San Bartolomeo di Napoli, 4 febbraio 1719. Musica di Alessandro Scarlatti (FLORIMO).
14. *Tarasmane.* Teatro Formagliari di Bologna, 1720. Musica di Giuseppe M. Orlandini, bolognese (ALLACCI).
15. *Filippo re di Macedonia.* Sant' Angiolo, 1721. Musica di D. A. Vivaldi e Giuseppe Boniventi, veneziano (ALLACCI).
16. *Amor della patria superiore ad ogni altro.* Sant' Angiolo, 1722 (ALLACCI) [2].

---

[1] « È questo un dramma eroico con due personaggi giocosi, al quale fece la musica il famoso Alessandro Scarlatti, e si cantò dal cav. Niccolino e dalla Romanina, e venne decorato da' balli concertati dal veneziano Antonio Piccinetti, i quali erano concatenati all'azione ». NAPOLI-SIGNORELLI, *Vicende della cultura delle due Sicilie*, Napoli, Vincenzo Flauto, MDCCLXXXVI, Tomo V, p. 438.

[2] È rifazione d'un vecchio dramma di Francesco Sbarra, lucchese, rappresentato a Bologna nel 1673, con musica di Francesco Gasparini, romano (ALLACCI e D'AFFLITTO).

17. *Gli eccessi della gelosia*. Sant' Angiolo, 1722. Musica di T. Albinoni. Replicato nel 1724, allo stesso teatro e colla stessa musica, ma col titolo di *Marianna* (ALLACCI).
18. *Timocrate*. Sant'Angiolo, 1723. Musica di Leonardo Leo (ALLACCI).
19. *La pazzia d' Orlando* (in versi sciolti). Venezia, 1725 (ALLACCI) [1].
20. *Ulisse*. Sant'Angiolo, 1725. Musica di G. Porta (ALLACCI).
21. *Il tropotipo*, intermezzi. San Samuele di Venezia, 1726. Musica di Giovan Battista Pescetti, veneziano (ALLACCI).
22. *Turia Lucrezia*. Sant'Angiolo, 1726. Musica di A. Pollaroli, veneziano (ALLACCI).
23. *La Fenice*, cantata a 3 voci. San Samuele, 1726. (D'A.).
24. *Il ritratto dell'eroe*, cantata a 5 voci, 1726. Musica di G. Porta (ALLACCI) [2].
25. *La cantatrice*, intermezzi. San Samuele, 1727. Musica di G. B. Pescetti (ALLACCI).
26. *Argeno*. San Giovan Crisostomo, 1728. Musica di Leonardo Leo (ALLACCI) [3].
27. *Onorio*. San Giovan Crisostomo, 1729. Musica di Francesco Ciampi, fiorentino. La poesia è fatta in collaborazione con Giovanni Boldrini, veneziano (ALLACCI).

---

[1] Il D'Afflitto ne modifica il titolo in *La patria d' Orlando*; ma quasi certamente non si tratta se non d'un mero errore tipografico.

[2] Il D'Afflitto la dice « composta nel 1726 in onore del card. Pietro Ottoboni, nipote di papa Alessandro VIII ».

[3] L'Allacci dice che fu « replicato al teatro San Salvatore nel 1669, con musica del P. Marc'Antonio Cesti, d'Arezzo, minore conventuale »; ma il D'Afflitto osserva: « Come può dirsi replicato nel 1669 un dramma composto nel 1728? Nè può emendarsi 1769, perchè la *Drammaturgia* fu impressa nel 1755 ». È da supporsi che il Biancardi abbia rifatto un vecchio dramma del 1669; e che la confusione nella *Drammaturgia* l'abbiano fatta i continuatori dell'opera dell'Allacci.

28. *Sulpizia fedele*. San Samuele, 1729. Musica di A. Pollaroli. Lo poesia in collaborazione col Boldrini (ALLACCI).
29. *Edipo*. San Samuele, 1732 (ALLACCI) [1].
30. *Abramo*, azione sacra per musica ecc., aggiuntovi gli *Affetti pietosi* ecc., ed *Atti di suo vero pentimento*, espressi in sonetti ecc. San Samuele, 1733 (D'A.).
31. *La generosità politica*. San Samuele, Ascensione 1736. Musica di Gianmaria Marchi, milanese. La poesia in collaborazione col Goldoni (ALLACCI) [2].
32. *Il peccato originale*, azione sacra per musica, a 5 voci. Venezia, 1736.
33. *Li dolori della SS. Vergine per la morte di Gesù Christo*, azione sacra per musica. Venezia, 1737 (SALVIOLI).
34. *Partenope nell'Adria*, serenata, per festeggiare le felicissime reali nozze di S. M. D. Carlo di Borbone Re delle Due Sicilie con la Principessa Amalia, figlia di Federico Augusto III Elettor di Sassonia, Re di Polonia, per comando di S. E. il sig. D. Giuseppe De Batza, Ambasciatore di S. M. il Re delle Due Sicilie alla Serenissima Repubblica di Venezia. Musica di Ignazio Fiorillo, Venezia, 1738 (SALVIOLI) [3].
35. *Abel*, azione sacra per musica. Venezia, 1738 (D'A.).
36. *Il decreto del fato*, serenata a 4 voci. Musica di Dome-

---

[1] Sul frontispizio è scritto: « Tragedia di Sofocle, già fatta in dramma da D. L. ed ora dal medesimo riformata ad uso dei comici nel teatro di S. Samuele di Venezia, per essere recitata nel carnevale dell'anno 1732 » (D'AFFLITTO).

[2] Il Mazzuchelli scrive, erroneamente, *La generosità poetica*. Cfr. ora C. MUSATTI, *I drammi musicali di C. Goldoni*, Venezia, 1902, p. 17.

[3] Debbo queste due indicazioni alla cortesia del conte Salvioli, che me le comunicò per lettera.

nico Paradies, napoletano, 17 febbraio 1739 (ALLACCI) [1].

37. *Evergete*. San Giovan Crisostomo, 1748. Musica del Gibelli. La poesia in collaborazione col Silvani (ALLACCI).

III.

La scena dell'*Elisa* è a Firenze. Il giovane Ricciardo, figliuolo di messer Fabritio vecchio, esce di casa della sua amante Berenice, conversando col servo Brunetto.

Ricciardo. — Brunetto, a dirti il ver non mi ricordo
Tanto aver mai goduto in alcun tempo,
Quanto la scorsa notte; in ripensando
Al nobil tratto, al ragionar soave
Della mia Berenice,
Mi distruggo in contento e son felice.
Brunetto. — E pur questa non è la prima volta,
Che parlato le avete.
Ricciardo. — È ver; ma sai
Che mai non satia il suo pensier l'amante.

In questo, Berenice si fa alla finestra.

Berenice. — Ricciardo, ancor sei qui?

[1] « Per le felicissime reali nozze di Don Filippo di Borbone e Farnese con Maria Maddalena, primogenita di Francia; per ordine di Sua Ecc. D. Luigi Reggio e Branciforte, Saladino e Colonna, principe di Campo Florido ecc. ecc. ».

Ricciardo. — Stava, mia vita,
Con Brunetto inventando una novella
Con cui si deve infinocchiar mio padre,
Quando vorrà saper la scorsa notte
Dove stato mi sia.
Berenice. — Messer Fabritio
Non parmi augel da rete.
Brunetto. — In fede mia,
Parla miglior che un libro.

Giunge a proposito messer Fabritio, e grida e tempesta contro il figlio, il servo e la Berenice.

Berenice. — Non tempestate tanto,
Perchè Ricciardo vostro
Non è stato qui meco
Forse per qualche mal.....
Fabritio. — Sì, sì, t'intendo:
Il mio buono figliuol, la scorsa notte,
Ha con te ripetuto
Qualche nuovo inventato
Circa il filosofar! Di' non è vero?
Berenice. — Io non v'intendo al certo.
Fabritio — Eh, m'intend'io!

Si sente muffa di stantìo. L'Opera buffa napoletana è schiettamente popolare, e qui invece si affoga nell'imitazione classica. E che curiosa donna è questa Berenice, che il poeta vorrebbe gabellare per giovanetta un po' civettuola, leggiera, bizzarra, ma onesta; onesta, sebbene passi le notti coll'amante, a *filosofare*, come dice messer Fabritio! Tra i

personaggi è anche un Anassagora Pedante, il quale entra in iscena dicendo:

Ergo, itaque, dunque,
E, per parlar con voci
Più atte a far l'oration soluta,
Adunque, già che aperto
M'hai del tuo core i più riposti arcani....

Che cosa è questo? Come potè saltare in mente al poeta di portare sulle scene musicali un tipo già così logoro della commedia secentesca? Gli è che Domenico Lalli ricostruiva coi materiali che Sebastiano Biancardi aveva portati con sè, fuggendo da Napoli! Chi riconosceva a Venezia, sotto gli abiti e il nome del Lalli, l'impiegato fuggiasco del Banco della Ss. Annunziata? E chi avrebbe riconosciuta, sotto il nome di *Elisa*, una vecchia commedia d'un suo compare, avvocato napoletano, allora ancor vivo, ma concio assai male dal frizzo implacabile di Cola Capasso?

Niccolò Amenta era nato in Napoli nel 1659. Aveva studiato giurisprudenza sotto il valentissimo Girolamo Cappella; ma, per la cagionevole salute, non aveva poi potuto esercitare con assiduità la professione di avvocato. Raccolta intorno a sè una schiera di giovani bennati, si diede con essi a recitar commedie in casa di alcuni patrizii napoletani, specialmente in quella del Duca di Laurenzana, dove brillava per le grazie della persona e dell'ingegno la bella duchessa Aurora della famiglia Sanseverino; ovvero in casa d'un suo cliente, il principe d'Elboeuf, generale di cavalleria. Nel 1699 si provò a far rappresentare una commedia sua propria, *La Gostanza*; e stando a un suo biografo e nipote per parte di madre, l'abate Gioseppe Cito, l'esecuzione ne fu «maravigliosa». Così l'avvocato mancato si sentì allettato alla composizione drammatica. Ma delle parecchie sue commedie non potrebbe essere qui il luogo di discorrere [1].

Qui ci fermeremo alla *Gostanza* [2]. La scena è in Firenze. Il giovane Alessandro, figliuolo di messer Ferdinando vecchio, esce di casa della sua amanza Violante, e viene dicendo al servo Frappello:

Alessandro.—A dir vero, Frappella, non mi ricordo a' miei dì di aver mai goduto d'alcun lieto giorno, che agguagliar punto potesse la già passata notte. Io gongolo tutto; e son presso a impazzare, in pensando al passato diletto.

Frappella. — E pure non è stata questa la prima volta, che tenuta avete fra le braccia la Violante.

Alessandro. — Vedi: quantunque per molte e molte fiate sollazzato io di giorno mi fossi colla Violante: nientedimeno non mi parea poter mai esser di questa affatto contento e satollo, se non me le coricava una notte a lato. E desiderando ciò sopram-

---

[1] Pensavo allora che avrei pubblicato un mio studio sul soggetto, che giace invece manoscritto nell'archivio dell'Accademia Pontaniana. Ne diedi solo qualche saggio: un profilo di *Cola Capasso*, nella *Strenna della Libreria Pierro*, Napoli, 1891; un capitolo sui *Filodrammatici napoletani del secolo passato*, nella *Scena illustrata* di Firenze, a. XXII, 1886, n. 2 e 3; uno schizzo di *Aurora Sanseverino*, nella *Cronaca Partenopea*, del 2 e 16 marzo 1884. Sull'Amenta si possono ora leggere il buon opuscolo di VINCENZO COLAVOLPE, *Niccolò Amenta e le sue commedie*, nella *Rivista d'Italia*, ottobre 1908 e il bel volume di RICCARDO ZAGARIA, *Vita e opere di Niccolò Amenta*, Bari, Laterza, 1913.

[2] *La Gostanza, commedia del dottor stg.* NICOLÒ AMENTA. *All'illustrissimo signore D. Benedetto Caracciolo signor di Pannarano. In Napoli, 1699. Nella stamperia di Carlo Troise. Con licenza de' superiori.*

modo, nè contentar potendomene a cagion di mio padre, che fuor di casa pernottar mi vietava, io non provava dolcezza, che soddisfatto m'avesse. Anzi, non veggendo via, come mi potesse venir fatto di mettere ad effetto questo disio, quasi mi credea, desiderando, morire. Or essendomi la cosa riuscita felice, e forse oltre alla mia speranza, puoi tu immaginare quanta e quale sia la mia gioia....

La Violante si fa alla finestra, ed esclama:

Violante. — Oh Alessandro mio, se' tu ancor qui?

Alessandro. — Stava, mia vita, con Frappella pensando a qualche menzogna, colla quale àssi a infinocchiar mio padre, quando ci dimanderà, dove siamo stati questa passata notte.

Violante. — Non la impasterete in guisa che se la ingolli: poichè non mi par egli huomo da menar di leggieri pel naso.

In questo, irrompe messer Ferdinando, e tempesta contro il figlio e il servo. La Violante interviene:

Violante. — Non tempestate tanto, messer Ferdinando, chè Alessandro vostro non era qui per mala faccenda, ma solamente...

M. Ferdinando. — Sì, sì. Ieri al vespro il mio buono Alessandro fu allo studio di filosofia, e tutta la scorsa notte ha ripetuto con teco la lezione, investigando i segreti della natura? non è vero?

Violante. — Io non so cosa vi volete dire.

M. Ferdinando. — Ma io ben intendo e conosco te, p...-nella sfacciata!...

Vi riconosciamo anche noi, o imitazioni sbiadite della commedia plautina, annacquata dai nostri poeti del cinquecento! E il personaggio della Berenice o della Violante è dunque

un imbastardimento delle già bastarde cortigiane della commedia cinquecentesca. Intendiamo ora, anche troppo, che cosa sia stato il suo *filosofare* notturno: a Domenico Lalli forse fu mozzata in bocca, dalla censura veneta, l'oscena frase dell' Amenta, così ricercato e lambiccato nella forma come sboccato nell'espressione.

Ma è bene scendere a un più minuto esame delle due commedie. Cominciamo dal conoscerne i personaggi.

GOSTANZA	L'ELISA
Messer Ferdinando, vecchio	*Messer Fabritio*, vecchio
Alessandro, giovane	*Ricciardo*, suo figliolo
Cosimo detto il *Frappella*, suo famiglio	*Brunetto*, servo di casa
La *Gostanza* creduta *Pippo*, computista di M. Ferdinando	*Elisa* creduta *Fabio*, computista di M. Fabritio
Anassimandro, pedante, maestro d'Alessandro e della Gostanza	*Anassagora*, pedante
Casimiro, giovane	
Fabio, suo famiglio	
Capitan Ramagasso	*Capitan Rodimondo*
Masaccio detto il *Voragine*, suo famiglio	*Voragine*, servo parasito
Minecariello, creduto padre della Fortunata	
Gianni detto il *Vespa*, suo famiglio	
Monna *Dianora*, vecchia madre della Violante	Madonna *Oretta*
La *Violante*, cortigiana	*Berenice*, sua figlia
La *Checca*, fante.	*Checca*, fante.

L'azione è molto più vasta nella *Gostanza*; com'è naturale, considerando che l'*Elisa* è commedia per musica: ma tutte le scene di questa son copiate da quelle dell'altra. Il Biancardi ha dovuto tralasciare le parti secondarie dell'azione; e i limiti impostigli dal libretto non gli hanno permesso nemmeno di svolgere interamente la parte trascelta. Gli è convenuto qualche volta di fondere in una sola varie scene lunghe del verboso giurista. Proprii del Biancardi sono tuttavia quasi tutti i soliloquii, introdotti al solo fine di dar motivo al maestro di musica di comporre un'arietta. Espongono, quasi sempre, ciò che il personaggio si propone di fare, o ne sono lamenti; e non vi manca nessuna delle solite vaghezze melense di quella specie di poesia. Valga per tutti questo di Elisa (III, 9):

Numi che in ciel sedete,
Che la mia fe' vedete,
Datemi voi consiglio,
In così gran periglio.
Con raggio di pietate,
Il mio dolor mirate,
Se merta un casto amore
Bel premio e non rigore,
A la costanza mia
Mercede alfin si dia.

Stanca navicella
Che per il mar sen va,
Mira la procella,
Schermendo ella si va;
Ma non vedendo al fine
Scampo a le sue ruine,

In preda ella si dà
Tutta del vento [1].

Sofferto ho il dolore,
Finchè il mio cor potè;
Ora che il traditore
Veggo che mio non è,
Io corro a morte
Senza spavento.

Un paio di volte solamente il librettista è costretto a inventare; ma allora ei s'aiuta coi rottami che va rubacchiando qua e là: come nella prima e terza scena dell'atto III. Una diversità è nella catastrofe. Il librettista ha bisogno dell'effetto scenico molto più che il commediografo; e perciò il riconoscimento per donna del computista Fabio (Pippo), che l'Amenta faceva avvenire dietro le quinte, il Biancardi lo trasporta invece sulla scena. Certo, riesce meno efficace la scena dell'Amenta; ma forse egli dovette far così per non esporre una gentildonna dilettante a scoprirsi il petto innanzi al pubblico. Forse; giacchè in verità l'Amenta non si fece poi scrupolo di far parlare i suoi personaggi in un modo che con la decenza ha poco che vedere. Ma il Biancardi non ebbe, per questa divergenza, a torturare di molto la sua fantasia, perchè anche il nuovo scioglimento lo trovò già bello e fatto, e abusato fino alla sazietà, in altre

[1] Ecco una di quelle similitudini famose « Con qualche farfalletta o navicella »! Si ricordino gl'intermezzi alla *Didone* del Metastasio, e gli avvertimenti di Benedetto Marcello, citati dianzi, p. 149-50.

commedie anteriori, specie nelle favole pastorali del seicento.

Berenice (la cortigiana Violante) s'innamora pazzamente di Elisa (Gostanza), credendola uomo; ed Elisa invece è innamorata di Ricciardo (Alessandro), che va matto per la cortigiana. Per impedire le nozze del giovane amato con costei, Elisa, che indossa vesti maschili, disperata, va da Berenice a dirle che vuole sposarla! (III, 11).

Berenice. — Or se tu sei mio sposo,
Lascia che un bacio imprima
Sul tuo bel labro.
Elisa. — O cara,
Fa di me ciò che vuoi, già che son tuo *(s'abbracciano).*
Ricciardo — *(Che li sorprende)* Ah traditore indegno!
(Acchiappandolo per il petto da una parte, con stile alla mano).
Berenice. — Ah Fabio mio!
(Acchiappandolo dall'altra per strapparlo dalle mani di Ricciardo).
Elisa. — Lascia che parli almeno.
Ricciardo. — Il tuo morire
Abbastanza dirà le tue ragioni.
Berenice. — Lascialo.
Ricciardo. — Or questo poi....
Elisa. — M'ascolta.
Berenice. — Oh Dio! ferma se m'ami.
Ricciardo. — Infida,
Ancor dici se m'ami?
Elisa. — Aita; o cieli!
(Sempre R. tirandola da una parte e B. dall'altra).
Berenice. — Prima che lui, morir degg'io.
Elisa. — Soccorso!
Ricciardo. — Io vo' veder s'ho forza.
Berenice. — Invan lo tenti.

(Qui per il troppo tirare resta il petto d'Elisa scoperto).

Ricciardo. — Che miro, o ciel?
Berenice. — Aimè! che veggo, o Dei!
Ricciardo. — Uomo non eri tu?
Berenice. — Donna tu sei?

Segue un'arietta del tenore. Nella *Gostanza* invece la scena si svolge così (IV, 16):

Violante. — Cuor del mio petto, io sono fuor di me stesso per la gioia, e son prontissima a quanto tu vuoi. Ma contentati che ci sia anche mia madre.

(Qui Alessandro ferisce la Gostanza).

Alessandro. — Muori, perfida!
Gostanza. — Oimè!
Violante. — Oh Dio!
Anassimandro. — Hei, hei!
Alessandro. — Goditi pure il tuo novello amante, il tuo sposo, vile, perfida, mentitrice *(e parte).*

E la Gostanza rimane, senza sentimenti, affidata alle donne, che la portano via, in casa. E solo più tardi veniamo a sapere del riconoscimento, quando raccontano il caso al servo di Alessandro.

Metto qui, di contro alle scene dell'*Elisa*, le corrispondenti della *Gostanza*.

ELISA	GOSTANZA	ELISA	GOSTANZA
Atto I, sc. 1ª —	Atto I, sc. 1ª.	Atto II, sc. 10ª —	Atto I, sc. 10ª.
Id. 2ª —	Id. 2ª.	Id. 11ª	(Soliloquio di Elisa).
Id. 3ª	(Soliloquio di Berenice).	Id. 12ª —	Atto IV, sc. 1ª.
Id. 4ª —	Atto II, sc. 7ª.	Id. 13ª —	Atto IV, sc. 2ª.
Id. 5ª	(Soliloquio del capitano)	Id. 14ª	(Soliloq. della Checca).
Id. 6ª —	Atto I, sc. 9ª.	Id. 15ª —	Atto II, sc. 6ª.
Id. 7ª —	Id. 6ª.		
Id. 8ª —	Atto IV, 2ª metà sc. 1ª	Atto III, sc. 1ª —	Cfr. Atto II, sc. 7ª
Id. 9ª	(Soliloquio di Ricciardo)	Id. 2ª —	Atto V, sc. 8ª, fine.
Id. 10ª —	At. I, sc. 9ª; A. IV, sc. 7ª.	Id. 3ª —	Atto II, sc. 10ª e 12ª.
Id. 11ª —	Atto I, sc. 11ª.	Id. 4ª	(Soliloq. di M. Fabritio).
		Id. 5ª —	Atto I, sc. 8ª.
Atto II, sc. 1ª	(Soliloq. di M. Fabritio).	Id. 6ª —	Atto III, sc. 15ª e 16ª.
Id. 2ª —	Atto III, sc. 4ª.	Id. 7ª	(Soliloq. di M. Oretta).
Id. 3ª —	Atto III, 1ª metà sc. 6ª.	Id. 8ª —	Atto IV, sc. 6ª.
Id. 4ª —	At. I, sc. 3ª e 2ª metà sc. 6ª.	Id. 9ª	(Soliloquio di Elisa).
		Id. 10ª —	Atto IV, sc. 15ª.
Id. 5ª —	Atto II, sc. 3ª e 8ª.	Id. 11ª —	Atto IV, sc. 16ª.
Id. 6ª —	At. II, sc. 10ª in mezzo.	Id. 12ª —	Atto IV, sc. 17ª e 15ª.
Id. 7ª —	Atto II, sc. 9ª.	Id. 13ª —	Atto V, sc. 6ª.
Id. 8ª —	At. II, 1ª metà sc. 10ª.	Id. 14ª —	Atto IV, sc. 5ª.
Id. 9ª —	Atto II, fine sc. 10ª.	Id.	

La preoccupazione principale del Biancardi pare sia stata di coprire con un velo di onestà la troppo sguaiata commedia dell'Amenta. Ho detto come financo della cortigiana Violante abbia voluto fare una ragazza onesta. Ma nella *Gostanza* la parte migliore sono appunto certe scene da postribolo, molto vivaci, piene di movimento e non prive forse

di colorito locale [1]. Ne darò solo un saggio, pur evitando, per quanto è possibile, i ma' passi. Assistiamo a una scena familiare tra la Dianora madre e la Violante figlia (I, 11).

Dianora. — Vien qua, dimmi, credi tu che, innamorando, e desiderando l'amor de' giovanastri, e Giulia la modanese, e Teresina la fornaia, e Maddalena la tignosa, e Ottavia dall'occhietto, fossero andate colla carrozza e co' valletti per Firenze? Figliuola mia, t'inganni, se così credi. Alle bagasce tue pari meglio è lor venisse il fistolo e 'l mal francese che l'amore; m'intendi?

Violante. — Grande amorazzo, perdio, dovett'essere il vostro, mentre, in sì lungo tempo che serviste al mondo, troppo scarsa ricompensa ne aveste.

Dianora. — Io ti dico che mi son guardata più dell'innamorarmi che del fuoco. E se tal'ora (poichè son di carne ancor'io) mi sentiva prender d'amore, eliggeva anzi morire che soddisfarmene.

Violante. — Io vo' più tosto credere che la vostra osteria non avesse avuto il frontispizio di quella piacevole apparenza, che volentieri tira i viandanti ad entrarvi: e perciò chi passava non.... credo, che m'intendete.

Dianora. — T'intendo sì, mala lingua e velenosa. Ho avuto più mosconi e moscherini d'intorno io, che tu non hai tranguggiato bocconi. E sono stata a' miei giorni bella, fresca e gra-

[1] È curioso notare come nei *Rapporti di Parnaso* (Napoli, Raillard, MDCCX) lo stesso Amenta faccia inveire Apollo contro quei « vilissimi poetastri, che mettendo sulla scena ruffiani, p...ane, tavernieri, ghiottoni, furfanti, spilorci, dispregiatissimi servi ed al più mercantuzzi di feccia d'asino, avevano affatto affatto sbandita da' teatri la maestà e 'l convenevol decoro ». Rapporto XXII, p. 111. *Medice, cura te ipsum!*

ziosa, quanto mai giovane donna si fosse. Ed ho avuto giudizio a pari d'ogni altra valentissima p.... Ma la mia disgrazia m'ha ridotta in questa miseria di limosinare da te il pane e questi cenci: ingrata, sconoscente, presontuosa. Ma ascolta: non passerà molto che di quello che dici e fai a me il cielo ne farà vendetta: il cielo, che sa et ha veduto quanto ho spasimato e mi sono affaticata per portarti a questo stato.

Il Biancardi, che voleva pur giovarsi del principio e della fine di questa scena, sorvola come meglio può sullo scabroso passo riferito (I, 11).

Berenice. — ... Ancor voi siete stata
Giovane come me, e forse forse
Inciampaste ancor voi
In quel che in me vi sembra un grande errore.
Oretta. — Che vuoi tu dir perciò; s'io forse errai,
Tu ancor vuoi far l'istesso?
Berenice. — Non dico ciò, ma...
Oretta. — Ma che? tu forse credi
Che il maritarsi ben consiste solo
In far l'amore, e metter l'occhio in questi
Giovanotti pelati,
Che tutto il lor aver portan nel volto?

La Dianora, personaggio ributtante nella *Gostanza*, nell'*Elisa* diviene madonna Oretta, una mamma senza carattere, scimunita anzichè furba e malvagia. E la servetta Checca, che nella *Gostanza* è una sgualdrinella raffinata, nell'*Elisa* diventa una servetta volgare e scolorita, che nel recarsi a far la spesa si lamenta del padrone. L'*Elisa* insomma tende, per quanto lo permette il soggetto, a quel vuoto sentimentalismo melodrammatico, anteriore al Metastasio.

I personaggi maschili dell'Amenta hanno tutti, senza eccezione, una gran simpatia per la casa della Violante. Essa è il loro ritrovo e il loro centro d'attrazione; vi girano attorno e vi rigirano, così che sotto quelle finestre si svolge tutta l'azione. Singolare unità di luogo! Vi son due bravacci, il capitano spagnuolo e il guappo napoletano, ciascuno con l'indivisibile famiglio; c'è il maestro di scuola pedante; ci sono i vecchi e ci sono i servi. E tutti li ha ospitati il Biancardi; meno il guappo, benchè alcune parti di questo egli le dia da recitare al capitano. Non ha potuto tuttavia appropriarsi pur delle migliori scene comiche della *Gostanza*, quelle che avvengono fra i due bravacci, poltroni e millantatori. Il pedante dell'*Elisa* latineggia meno di quello della *Gostanza*; il quale anzi esagera il tipo, e spesso finisce col parlar latino pretto.

L'*Elisa* non dovette incontrar buona fortuna; e certamente non ebbe proseliti. A Napoli pare che non fosse mai rappresentata; e senza dubbio non esercitò influsso di sorta sull'Opera buffa. Ne è completamente diversa. Le commedie dell'Amenta e le commedie napoletane per musica contemporanee non hanno di comune se non il tipo del guappo; che, come abbiamo visto, fu soppresso nell'*Elisa*.

IV.

Tuttavia, se in Sebastiano Biancardi, che si fa credere Domenico Lalli e che risponde con ingratitudine alla generosità dello Zeno, non ci stupisce un plagio così impudente, consumato su un'opera d'un suo compare [1]; non ci

(1) Vedi *Capitoli di* NICCOLÒ AMENTA *avvocato napoletano. In Firenze, MDCCXXI*, p. 94 e 98.

dovrebbe neanche stupire se di un plagio simile scoprissimo reo l'Amenta. Egli non godette schietta fama di commediografo. L'iracondo, dotto e instancabile polemista Niccolò Capasso anzi spesso e volentieri lo taccia di pirata.

Non può' fa' scena senza da' no sacco;
Co ttico non c'è povero nè ricco [1].

Primmo faceva ogn'anno no recatto
Amenta, quanno 'n era tanto addotto;
Ma perchè co lo ffare uno fangotto
Nc' era cuòveto sempre co lo fatto,
Penzàto meglio, joca de sbaratto,
Che nn'ha crastato chiù de sette o otto;
E de chillo pasticcio male cuotto,
Pe ciento scute non nne darria n'atto [2].

E, determinando meglio, gli rinfaccia:

Va torna lo '*Nteresso* a Cola Sicco,
O pe la fede mia, Cola, te sciacco [3].

Nei sonetti in toscano rincara la dose:

Cola, quel cornacchion, copista inglorio,
Che ruberìa la verga al Dio Cillenio [4].

---

[1] *I sonetti editi ed inediti in dialetto napolitano di* N. C., *annotati da C. Mormile e da L. Ghiurazzi*, Napoli, 1876, son. II, p. 14; e *Varie poesie di* N. C. *primario professore di leggi nella R. Università di Napoli*, in Napoli, MDCCLXI, stamperia Simoniana, p. 124.

[2] *Sonetti*, sonetto V, p. 17; e *Varie poesie*, p. 125.

[3] *Sonetti*, sonetto II, p. 14; e *Varie poesie*, p. 124.

[4] *Varie poesie*, p. 129.

Nelle commedie poi, dictu incredibile!
Nell'inventare ha sempre la febbr'etica,
E fura tra' garbugli il più sofistico [1].

Perdito falsator, rio plagiario,
Non ha ladron di te peggior l'Arabia,
Che vôti a un pover'uom tutto l'armario [2].

Or chi potrebbe garantirci che la *Gostanza* fosse proprio frutto della fantasia di un tal plagiario? Quell'anima candida del custode generale d'Arcadia, il prosuntuosissimo canonico arciprete Giammario Crescimbeni, sentenziava, è vero, *ore rotundo*: « Le commedie di Pisandro Antiniano (al secolo Niccolò Amenta), onore e lume della colonia Sebezia, non hanno punto da invidiare le più celebri de' latini e de' greci » [3]. Ma che cosa trovava mai di meno che ottimo nei compagni pastori quel rugiadoso arciprete?

Cola Sicco, a cui, a detta del Capasso, l'Amenta rubò l'*Interesse*, è Niccolò Secchi, nato a Brescia di famiglia milanese, nei primi anni del secolo XVI. Scrisse quattro commedie: *Gl'inganni*, stampata nel 1547; *L'interesse*, nel 1581, donde, secondo il Riccoboni e il Moland, il Molière « prese tutto il soggetto e l'intreccio » del *Dépit amoureux* [4];

---

[1] *Op. cit.*, p. 129.

[2] *Op. cit.*, p. 130.

[3] *L'Arcadia*, p. 210.

[4] « Toute la partie romanesque du *Dépit amoureux* est imitée de l'*Interesse*, et dans cette partie la pièce italienne l'emporte souvent sur la pièce française au moins par la gaieté ». MOLAND, *Molière et la comédie italienne*, Paris, Didier, 1867, p. 227 ss. LUIGI RICCOBONI, *Histoire du théâtre italien*, Paris, 1727, p. 141, aveva già avvertito: « De cette dernière Comédie *l'Interesse del Secchi*, monsieur Molière a pris tout le canevas et l'intrigue de sa pièce du *Dépit amoureux* ».

La cameriera, nel 1583; e *Il Beffa*, nel 1584. Oltre che degli studi, il Secchi fu amante delle armi, « e in più occasioni diè saggi di gran valore ». Fu inviato ambasciatore a Solimano II dall'imperatore Ferdinando; e in Milano fu capitano di giustizia. Invitato a Roma dal Pontefice, vi morì mentre ne attendeva onorevoli ricompense. Fu valoroso poeta latino; e nel suo poemetto *De origine Pilae Majoris et cinguli militaris quo flumina superantur*, accenna così scherzosamente ai tempi in cui egli era capitano di giustizia a Milano:

> ,,. mea horribili properans exterrita visu
> Musa fugit, mediumque volans, me deserit inter
> Causidicos, ubi turba cruci me garrula figit [1].

Gl' inganni furono recitati in Milano, nello stesso anno della stampa, 1547, innanzi al principe Filippo d'Austria, che poi fu il re Filippo II di Spagna [2]. E pur questa commedia, come più tardi *L'interesse*, plagiò l'Amenta. La *Gostanza* è appunto un rimaneggiamento degli *Inganni* [3]. Le

---

[1] Vedi QUERINI, *De Brixian. Litterat.*, vol. II, p. 200; e ARGELATI, *Bibl. Script. Mediol.*, vol. II, parte II, p. 372; cit. in TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, tomo VII, parte III, pp. 141-2.

[2] *Gl'inganni, comedia del signor* N. S. *recitata in Milano l'anno 1547 dinanzi alla maestà del Re Filippo. Nuovamente posta in luce. Con licenza e privilegio*, in Fiorenza, appresso i Giunti, MDLXII. In fine della commedia è la nota dei personaggi, e quest'altra data: « In Fiorenza, nella stamperia de' Giunti, MDLXXXIII ».

[3] L'Amenta, nel primo dei suoi *Rapporti di Parnaso*, p. 7, fa a buon conto dire da Apollo « che 'l rubare era comun difetto de' moderni letterati... ; ma che non deesi ladro chiamare, chi ben sa il furto occultare ». *Nisi caste saltem caute!*

« persone » della commedia dell' Amenta sono assai meno numerose di quelle del Secchi; ma tutte, meno il guappo e il suo famiglio, trovano qui il loro originale.

GL'INGANNI	LA GOSTANZA
Gostanzo, giovane innamorato. . .	*Alessandro*
Ruffiana	*Dianora*
Ruberto, fanciulla vestita da huomo	*Gostanza*
Fortunato, giovane innamorato . .	*Casimiro*
Medico	*Pedante*
Cima, servidor del medico	
Vespa, servidor di Gostanzo . .	*Frappella*
Dorotea, cortigiana.	*Violante*
Balia	
Silvestra, vecchia	
Massimo et *Tullio* } vecchi	*Messer Ferdinando*
Capitano co' compagni	*Capitano Ragamasso*
Straccia, servidore del Capitano .	*Voragine*
Facchino	
Dina, serva	
Procuratore	
Secondo notaio	
Ruffiano	
Porzia, fanciulla	*Checca.*
Ranieri et *Anselmo* } vecchi	
Moglie del medico	
Lionella, matrona.	

Tracce del plagio rimangono fino nei nomi di Gostanza e del Vespa, famiglio del guappo. La *Gostanza* non è tuttavia una pura riproduzione letterale degli *Inganni*. Ma

quel tanfo di trivio, che abbiamo dianzi rilevato, le deriva dalla commedia del Bresciano. La scena della *Gostanza*, già riferita, tra cortigiane madre e figlia, è tolta di peso dagli *Inganni* (IV, 8).

Dorotea. —... Sia maledetta... più questa traditora di mia madre, che 'l morbo la toglia, ingorda pidocchiosa; il meschino ha avuto troppo gran ragione; che sia maledetta lei e quel vecchio rancio.

Ruffiana. — Sia pur maledetta tu, non io, sfacciata. Credi ch'io non ti senta borbottar per casa? T'odo ben sì, non ti vergogni? Da poco, ingrata, si fa così a tua madre? Vedi, vedi a chi io mi sforzo di far bene; per chi m'arrischio ch'ogni dì mi sia sfregiato il volto! per una sciaurata, sconoscente, scostumata, prosontuosa, che non considera per beneficio di chi io sia avara, per chi risparmii! Vien qui, sciaurata, rispondimi, di' tu, per te o per me? O furfantella, so ben che tu vorresti metterti sotto a questo e quello per niente, darti piacer, correr dietro all'appetito, e in capo dell'anno morirti infranciosata allo spedale, senza havere un carlino per comprarti un pane. Quest'è il fine e 'l porto, dove capitano le pari tue, che non hanno ritegno.

Dorotea. — Eh, madre, habbiate compassione d'una povera innamorata. Sapete pur che cosa sia 'l mondo anco voi; vi piacerà poi col risparmiar qualche cosetta l'havermi morta? Parravvi un bel guadagno questo?

Ruffiana. — Eh sciocca, questo mal pizzica e non ammazza; ma sì bene la necessità, il martello d'amore in una settimana passa, il bisogno fin' alla morte t'accompagna.

La vecchia rimpiange i suoi giovani anni, che essa non ha saputo spendere in conformità di tali insegnamenti.

Volesse Iddio che in quella età m'havesse alcun consigliato, come fo io te, ch'harei caro venduto quel, che havendolo donato, mille volte l'hora mi pento. Ove sono hora le schiere degli amanti, che mi faccian bene? Ove è quella frequenza de' cavalli, che m'attorniava la casa? Ove sono le risse notturne, le mattinate, le feste, le commedie? Ogni cosa è ita in fumo; appena si degnano di salutarmi quelli che m'hanno adorata un tempo. Fa a mio modo, pazza, mentre l'età verde te lo consente, fornisci la casa, apparecchia il viatico alla vecchiaia, che presto presto si seccheranno queste tue fila d'oro e questi ricci, il volto incresperà, queste labbra di corallo diverranno bavose, le rose fresche, le guancie colorite scompariranno, e quelle poma acerbe, ch'hai in seno, diventeranno due vesciche passe [1].

Il Prologo degli *Inganni* vien sù a dire (o meglio, a ripetere, perchè le stesse cose le avevamo già udite dalla

---

[1] Un simile rimpianto era già nella bocca della mezzana Alvigia nella *Cortigiana* di Pietro Aretino (III, 6). « Ora, per dirti, io voglio oggimai « darmi a l'anima, che in effetto io posso dir — mondo fatti con Dio, — tante « vogliuzze mi ci son cavata. Nè Lorenzina, nè Beatricicca, nè Angioletta « da Napoli, nè Beatrice, nè Madrema-non-vuole, nè quella grande Impe- « ria erano atte a scalzarmi al mio tempo. Le fogge, le maschere, le belle « case, l'amazzar de' tori, il cavalcar i cavalli, i zibellini co 'l capo d'oro, « i pappagalli, le scimie, e le decine de le cameriere e de le fantesche erano « una ciancia al fatto mio; e signori, e monsignori, et imbasciadori a josa, « ah ah. Io mi rido che feci trarre fino a la mitera a un vescovo, e la metteva « in testa a una mia fantesca, burlandoci del povero uomo. Et un mercatante di « zuccheri ci lasciò fino a le casse, onde in casa mia per un tempo ogni « cosa si condiva co 'l zucchero. Vennemi poi una malattia, che non si « seppe mai come avesse nome, tamen la medicammo per mal francioso, e « diventai vecchia per le tante medicine, e cominciai a tenere camere lo- « cande, vendendo prima anelli, vesti, e tutte le cose de la gioventù, dopo « questo mi ridussi a lavar camiscie lavorate. E poi mi son data a consigliar « le giovane acciò che non sien sì pazze, che vogliano che la vecchiezza rim- « proveri a la carne: tu m'intendi ».

bocca dell'arguto narratore del *Decamerone*), che « il poe-
« ta....., come persona ben pratica del mondo, sempre cre-
« dette che a tutte le donne piacessero le burle e novelle,
« massime a belle e graziose, come sete voi, gentilissime
« spettatrici ». A volerne giudicare da questa commedia, dovevano essere di manica assai larga, quanto a morale, quelle belle e graziose spettatrici! Non possono non sorprenderci i lubrici discorsi dell' Amenta, recitati innanzi alle incipriate signore dell' aristocrazia napoletana, in casa del principe d' Elboeuf; e non può non maravigliarci che non se ne offendessero quelle stesse orecchie, che sappiamo adusate alle leggiere carezze dei leziosi sonetti dello Zappi e del Crescimbeni. Eppure le commedie dell'Amenta sono castigatissime, chi le metta in paragone con quelle del poeta bresciano!

La fanciulla Ginevra era innamorata e promessa sposa di Gostanzo, ora tuffato negli amorazzi con la cortigiana Dorotea. Per ricondurlo al suo amore, essa veste abiti maschili, gli gira intorno e gli diviene amico (come la «Gostanza creduta Pippo» dell'Amenta e l' «Elisa creduta Fabio» del Biancardi). « Amo », ella dice (I, 4), «infelice, chi non m'ama, ma quel
« che è peggio, quest'abito mentito e falso, ch'io porto in-
« dosso, mi leva ogni speranza; sì che il nutrimento mi
« manca, e son sì lungi d'ogni aiuto, che 'l mio Gostanzo,
« che 'l petto mi cuoce, innamorato d'una p....nella, ogni
« momento mi scanna con l'adoprarmi in quell'amor suo ». Per rimuoverlo da quel sudiciume, gli dà a intendere che c'è una fanciulla che spasima per lui, e che si darebbe a lui se egli si decidesse a lasciar la Dorotea. E tengono tra loro questo edificante discorsetto (I, 9 e 10):

Gostanzo. — E si contenterà ch'io mi vada a giacer seco?
Ruberto. — Così volesse Iddio che voi il faceste, com'ella se ne leccarebbe le dita!
Gostanzo. — Ci sarebbe commodità d'andar da lei?
Ruberto. — Quanta a venir da me.....
Gostanzo. — Mettimi innanzi con questa seconda, chè, veggendo ch'ella mi dona quel che costei caro mi vende, mi verrà forse voglia di lasciar quella per questa.
Ruberto. — Fate così, ed io prometto di mettervi a giacer con questa: state otto dì senza nominar o veder la Dorotea.

Si fa partorire quasi sulla scena (IV, 6).

Porzia. — Ohi, ohi, o nostra Donna dell'Oreto, aiutami!
Balia. — Taci, figliuola, taci, per non ti scornare.
Gostanzo. — Quest'è mia sorella di certo, entriam dentro.
Balia. — Per Dio, ch'è un maschio; o che bel musino.

Ma l'ultima scena, che è pure la più caratteristica, passa ogni limite del decente. Il medico, vecchio femminiero, sta presso la cortigiana; e Cima, il suo servo, conduce la moglie di lui a sorprenderlo. Questa è in compagnia della matrona Lionella (V, 14).

Cima. — Se vedeste vostro marito in farsetto, con una ghirlanda in testa, mezzo imbriaco, giacere in grembo di una donna, lo conoscereste?
Lionella. — Perchè no?
Moglie. — Fuor di mille.
Cima. — Venite qua, alzatevi un poco, mettete qui sù un piede: che vi pare? lo conoscete? parvi questo quel che visita gl'infermi, pratica alle spezierie, scorre la città?
Lionella. — In buona fe' ch'egli è desso.

Moglie. — Oimè son morta. Ah traditore! Andiamo dentro che non posso vedermi far sì gran torto, e tiriamo a casa pe' capelli il ribaldo.

Cima. — Non ancora; ascoltiamo un poco prima quel che fanno, perchè mi crediate un'altra volta, meglio.

Dorotea. — Abbracciatemi, vita mia, stringetemi bene. Che direbbe la moglie vostra, se vi vedesse sì intessuto meco?

Medico. — Col mal'anno, che Iddio gli dia, grinza, sgarbata, strega.

Lionella. — Oh trista me, havete sentito?

Moglie. — Lascia pur ch'e' venga a casa; sgarbato, grinzo se' tu, traditore.

Cima. — Che vi pare? Tacete, ascoltate, sentite ben di meglio, sì.

Ruffiana. — Dammi da bere, Silvestra, ch'io mi muoio di sete.

Silvestra. — Egli è honesto; berrò anch'io una volta. Oh che gentil moscatello.

Lionella. — E noi beiamo vin con la muffa.

Ruffiana. — Empilo bene, da' qui. Signor medico, beo a voi.

Medico. — Il pro' vi faccia, mamma mia. Io berò a te, occhio mio, ma dammi prima un bacio.

Moglie. — Oh trista me, son morta: con che sapor bacia questo traditore.

Medico. — Oh fiato soave e dolce, oh anima delicata, so che non è come quel della moglie mia, io.

Dorotea. — Che puzza il fiato alla vostra moglie? dite il vero.

Medico. — Una carogna, un cesso non è sì puzzolente. Oh che morte quando me li bisogna accostar.

Cima. — Che ve ne pare, padrona? havete sentito?

Moglie. — Sarebbe meglio che il furfante si mordesse la lingua.

Cima. — State chete, ci, ci.

Dorotea. — Come le potete voler bene, se le puzza tanto il fiato?

Medico. — Bene io a quella arringa salata? foss' ella morta dieci anni fa.

Moglie. — Non mi posso più tenere, non la posso più durare.

E irrompe dentro. La moralità della favola è ancor più amena.

Moglie. — Perdonarti? no, no, facciamo pure a chi può far peggio. Tu troverai delle gaglioffe, et io farò quel che saprò fare. Non voglio più 'l fastidio di un vecchio matto, chiloso; poichè la cosa dee andar così, fa pure il peggio che sai, non ti verrò a sturbar, no, poltrone, malizioso. Cerca pur donna a cui non puzzi il fiato, ch'io mi provvederò di persona che non harà brachiere.

Il Secchi fu contemporaneo di Pietro Aretino, e merita egli tutte le accuse d'immoralità che il Tiraboschi e gli altri storici, prima e dopo di lui, hanno scagliato contro le commedie del *divino poeta*. Nel giudicare così severamente le commedie dell'Aretino, i critici, quando l'han fatto in buona fede, sono stati il più delle volte sviati dalla trista fama che accompagna il nome dell'autore; ma quelle commedie non superano certo in immoralità le altre contemporanee e molte delle posteriori [1]. Un segno dei tempi an-

[1] « Io ho veduto delle commedie più sporche e più disoneste di quelle d'Aristofane », dice il conte Cesare Ercolani a Benedetto Varchi; e questi risponde: « Le commedie non mi piacciono più, per cotesta disonestà loro, e perchè pare che non abbiano altro intento che far ridere, in qualunque modo ciò si facciano, che per altro ». B. VARCHI, *L'Ercolano*, quesito nono; ediz. Sonzogno, 1880, p. 254.

ch' esse. « Perchè le guerre », affermava l'Aretino, « le pesti, le carestie, e i tempi, che inclinano al darsi piacere, hanno imp....nita tutta Italia sì, che cugini e cugine, cognati e cognate, fratelli e sorelle si mescolano insieme senza riguardo, senza una vergogna, e senza una coscienza al mondo. E se non che me ne arrosso in loro servigio, ve ne conterei per nome tante, quanti son questi capegli » [1]. E la corruzione si manifestava, a quel che dicono, specialmente nei frati e nei preti; o forse meglio, in questi era, e ragionevolmente, più biasimata. Negli *Inganni*, Gostanzo stipula per mezzo di notaio un contratto colla madre della cortigiana Dorotea, per aver di questa l'esclusivo possesso per un anno. Alla lettura del contratto, egli interrompe il notaio, per fargli aggiungere quest'altra clausola (III, 9):

Gostanzo. — Preti, frati, scapuccini, guastallini, pinzocheri, chietini, giovanelli, riformati, gabbadei, zoccolanti, collitorti, nè per confessione nè per visita nè per altro, non mettano il piede in casa sotto alcun pretesto.

Procuratore. — Buon ricordo, per mia fe'.

Gostanzo. — Aggiungetegli in ogni modo, perchè non sono al mondo ruffiani più vehementi di queste canaglie.

Procuratore. — Mi meraviglio che la Somma Orlandina non ne faccia menzione, donde ho cavato questo estratto.

Il più squisito tipo del frataccio mezzano è ritratto nello *Ipocrito* dell'Aretino. Narrando le arti che adopera coi devoti, rivela (I, 2): « E per assecurargli ne le crapule, ne « le lussurie, e ne le usure, ristrettomi un tratto in le spalle

[1] *La cortigiana*, commedia, atto II, sc. 10.

« con un certo ghigno da beffe, allego la fragilità de la « carne; e ciò faccio perchè chi non si mostra amico dei « vizj, diventa nimico de gli uomini » [1].

« I farisei », fa esclamare l'Aretino medesimo a un servo parassito nell'altra sua commedia, *La Talanta* (II, 5), « i farisei sono entrati in luogo nostro, la ipocrisia, dico, maneggia il tutto, sì perchè ella ha il diavolo a dosso, sì « perchè la ricopre le tristizie di chi le crede: ecco l'Ipocrito, torce il collo, abbassa il guardo, ingialla il volto, « sputa in fazzoletto, mastica salmi, et incrocicchia mani, se « ne va serrato ne' suoi stracci, nè si curando che i pescivendoli, i beccaj, gli osti, i pizzicagnoli, et altri simili gli « vadino incontra, lo festeggino, lo invitino, e lo intertengano, « entra per tutte le case de' grandi, e ristringendosi ne le « spalle de la carità, è sempre a l'orecchie di questo e di « quello, dicendogli: la tale madre poverina è contenta di « darvi la figliuola in carità, ed io in carità l' ho persuasa « a farlo tosto, conciossiachè è meglio che ella provi la carità d'un par vostro, che mendicare il vitto sotto la discrezione altrui, e perchè non si manchi di carità al prossimo, « lo ruffiana visibilium et invisibilium ».

Tuttavia pei frati non c'è posto nella commedia dell'Amenta. Se gli si perdonavano, e forse con compiacimento, le sconcezze dell' azione e del dialogo, non gli si sarebbero perdonate le allusioni alle sudicerie fratesche. E sì che i tempi non erano di molto mutati da quelli dell'Aretino!

[1] Molière deve quasi certamente aver tenuto presente questa commedia nel creare il suo *Tartufe*. Cfr. MOLAND, op. cit., p. 209 ss.

Ancora cinquanta anni dopo la *Gostanza*, il povero Pietro Trinchera pagò caro il suo ardimento! [1]

V.

E anche delle commedie dell' Aretino si è servito l'Amenta per qualche scena della *Gostanza*. Egli, come l'accusava il Capasso, aveva l' abitudine di rubacchiare qui e colà; ma ciò fece più nelle commedie che compose posteriormente, che non qui, nella *Gostanza*, dove ha fatta sua la commedia del Secchi. Pure, quando di qualche particolare non si riesce a trovare negli *Inganni* l' originale, esso è sicuramente altrove. Nella commedia del Secchi manca il Pedante; che l' Amenta toglie invece a prestito dall'Aretino. Sono difatto molto simili la scena sesta del primo atto della *Gostanza*, e la decima dell' atto secondo della *Talanta* [2]. È vero che neanche l'Aretino era originale; e per esempio, il Pedante era già nella commedia di Giordano

[1] L'Amenta mi pare che non parli mai direttamente di ecclesiastici; anzi da alcuni accenni indiretti si argomenterebbe ch'ei ne fosse tenero. Nominando incidentemente, nel terzo dei suoi *Rapporti di Parnaso*, il poeta napoletano Niccolò Partenio Giannettasio, lo dice « della non mai a bastanza commendata Compagnia di Gesù » (p. 13); e altrove (p. 54) chiama, con visibile compiacimento, « dottissima » quella Compagnia.

[2] Nei *Rapporti di Parnaso* (IX, p. 46), l'Amenta fa avvenire una rissa tra « meglio di quaranta pedanti », per commentare la frase « *Salve primus omnium vatum, Vergili* », rivolta da Giuseppe da Castiglione a Virgilio. La questione che vi si agita, sulla grafia *Vergili*, era già stata accennata dal Pedante della *Gostanza*.

Bruno e in quelle di Giambattista della Porta: ma l'Amenta preferiva fermarsi e rifornirsi alla prima bottega. E così si potrebbe dire degli altri tipi: della Cortigiana, del Capitano e del Servo parassito. La commedia cinquecentesca e secentesca non aveva se non imitati o alterati codesti tipi plautini; ma l' Amenta, piuttosto che gli originali di Plauto, aveva esemplato le imitazioni del Secchi e dell'Aretino. Pel guappo Minecariello, potè forse giovarsi dei poemetti e delle commedie napoletane del secolo precedente. Prototipo di esso potrebbe considerarsi il *Micco Passaro* di Giulio Cesare Cortese [1].

[1] Cfr. SCHERILLO, *La Commedia dell' Arte in Italia, studi e profili*; Torino, Loescher, 1884; p. 109 ss.

ELENCO DEI COMPONIMENTI DRAMMATICI

ESAMINATI ED ESPOSTI O SOLAMENTE MENZIONATI.

L'abate 323.
L'abate Collarone 257 ss.
Abel 501.
Abramo 501.
Abdolomino 44.
Achille 50.
Achille in Sciro 394.
Adelphi 215.
Adriano in Siria 198.
Agrippina 59.
Alba Cornelia 44.
Albumazar 300.
Alessandro 221.
Alidoro 217, 219 ss., 479, 480.
L'alloggiamentare 90 ss., 466.
L'amante confuso 448.
L'amante impazzito 243 ss.
Gli amanti comici 325.
Gli amanti generosi 197.
L'Amazzone d'Aragona 20.
Amfiparnaso 5 ss., 360.
Aminta 138, 139, 184, 189, 190.
L'amor costante 175, 176.
Amor della patria superiore ad ogni altro 499.
Amor di figlio non conosciuto 499.
L'amor generoso 59.
Amore figlio del piacere 281.
L'amore ingegnoso 280, 481.
L'amore in maschera 280.
L'amor malato 250, 363.
L'amor tirannico 493, 498.
Amor tra le vendemmie 451.
Amor tutto vince 451 s.
Amor volubile e tiranno 60.
Amor vuol sofferenza 219, 479.
L'ammore fedele 177, 184 ss., 471.
L'amour médecin, 243, 250.
Amurat 298.
Don Anchise Campanone 323, 325 ss.
Andromeda 19, 489.
L'annore resarciuto 90, 92.
L'apparenza inganna 370.
Appio Claudio 49.
L'aracolo de Dejana 95, 105, 116, 117.
Argeno 500.
Argippo 499.
Arsilda 499.
Artaserse 58, 393.
Le astuzie amorose 317 ss.
L'Aurelio 257.
Bajazete imperador de' Turchi 44, 151.
Il Barbiere di Siviglia (di Paisiello) 293.
Il Barbiere di Siviglia (di Rossini) 293, 414.
Il Baron della Tròcciola 194, 197 s.
Il Barone di Trocchia 309, 318 s.
Il Barone di Vignalunga 280.
Il Barone di Zampano 244 ss., 250.
La Baronessa 164.
La Beatrice 219.
Il Beffa 518.
La Bellinda 309, 312 ss.
Bernardone e Carmosina 283.

Li birbe 207, 208.
Il bugiardo 323.
La buona figliuola 206.
La caduta dei Decemviri 44 ss.
Cajo Gracco 44.
La Calandria 187.
Cambise 499.
La cameriera 518.
Camilla regina dei Volsci 44.
La cantatrice (Cerlone) 300.
La cantatrice (Biancardi) 500.
Carlo 283.
La Carlotta 157 ss., 161, 173.
La castiello sacchejato 177 ss., 181, 186, 187, 256, 470.
Il cavaliere 323.
Il cavaliere in Parigi 300.
Lo cecato fauzo 124, 126 ss., 134, 136, 137, 180, 262, 263, 469.
Santa Cecilia 50,
La Celia 280, 481.
La Cenerentola, 414.
Lo chiacchiarone 280, 284.
Chi dell'altrui si veste presto si spoglia 196.
Il chimico 280, 284.
Don Chisciotte della Mancia 350 ss., 395, 411, 412, 433, 443.
Don Chisciotte in corte della Duchessa 350 ss.
Il nuovo Don Chisciotte 222 ss., 442.
Chi tal nasce tal vive, ovvero Alessandro Bala 22.
La Cianna 95, 100, 104, 466.
Lo cicisbeo 248.
Lo cicisbeo coffeato 198.
La Cilla 95, 104, 115, 466.
Ciommetella correvata, 248 ss., 481.
Ciro 50.
La Ciulla 175 ss., 472.
Cirene 44.
La Claudia 323.
La Claudia vendicata 309, 310.
La commediante 281.
Il concerto 253 s., 257.
La contadina 173.
La contessa 323.
La contadina astuta 198
Il convitato di pietra 300, 369.
Costantino 50.
La Costanza 280.
Il copista burlato 214.
Lo corrivo 230, 257.
La corsala 357, 358 s.
Il corsale 323.
La cortigiana, 521.
Lo curatore 207, 208.
Il curioso imprudente 282.
Dafni 50.
La Dardonè 309, 319.
Da un disordine nasce un ordine 216.
Il decreto del fato 501.
Le dépit amoureux 517.
Le despiette d'ammore 280.
Didone abbandonata 141, 146 ss., 395, 509.
Il divertimento dei Numi 346 ss.
Li dolori della SS. Vergine per la morte di Gesù Christo 501.
La donna di tutti i caratteri 282, 284
La donna vana 282.
Donna Vejolante 115.
Le donne dispettose 281.
Il dottorato di Pulcinella 360 ss.
The drummer 357.
I due baroni 216.
Li duie figlie a no ventre 187.
Li due gemelli 369.
Il duello 359 s.
Le due zingare simili 280.
Gli eccessi della gelosia 500.
Edipo 501.
Elice 25, 35.
Elisa 490 ss., 502 ss.
L'Elisir d'amore 293, 294, 414.
L'Elmira generosa 263.
L'Emilia 256.
L'Enrico 323.
Epaminonda 37 ss.
L'equivoco 368.
Eraclea 44.
Eristeo 495.
Erminia 164 ss.
L'errore amoroso 279, 283 s., 477.
Etearco 44.

Evergete 502.
Il fantastico 207, 222 ss., 442.
La fante furba 282.
La fantesca 172 ss., 204,
Farnace 499.
Le farse cavaiole 104, 236 ss.
La Faustina 280.
La Fenice 500.
La fenta pazza co la fenta malata 95, 111, 112 ss., 468.
Le ffente zingare 95, 108 ss., 111, 112.
Le fenziune abbentorate 57, 58, 123, 250 ss.
La festa de Bacco 95, 116, 117.
Il Filippo 214 ss., 372, 477.
Filippo re di Macedonia 499.
I filosofi fanciulli, 415 ss.
I filosofi immaginarii 391.
Fingere per godere 198.
La finta cantatrice 305.
La finta maga per vendetta 394 ss.
La finta Parigina 309, 314 ss.
La finta vedova 252 s.
La finta zingara 371,
Lo finto Armenejo 95, 105 ss., 111, 112, 251, 468.
Il finto cieco 260 ss., 263, 482.
Il finto fratello 209.
Il finto innamorato 255.
Il finto pastorello 282.
Il finto pazzo per amore 197.
Lo finto Perziano 259 s.
Il finto Turco 281.
Il Flaminio 22, 214, 477.
La forza della bellezza 298, 454.
Fra Donato 272.
La Frascatana nobile 453.
Lo frate nnammorato 211 ss., 475.
La fuga 365 ss., 483.
Lo fùnnaco revotato 186.
La furba burlata 282.
U furbo malaccorto 327 ss., 368, 369, 394, 449, 483.
Le galerien 400.
Gelosia per gelosia 356 ss., 483.
Il geloso sincerato 368.
I gemelli 187, 369.
Il gemino amore 96, 120, 121 ss.
La generosità politica 497, 501.
Georges Dandin 198, 368.
Giannina e Bernardone 283.
Giansecondo 323.
La giocatrice bizzarra 282.
Il gioco de' matti 281.
La Gismonda 281, 481, 482.
Li gliuommere 102 ss., 108, 110, 115, 170.
Le glorieux 208.
La gnoccolara 274 ss.
Gostanza 504, 505 ss., 518 ss.
Il governatore 323.
Il Gran Mogol 498.
La Griselda 281, 285.
L'idolo cinese 331 ss., 344, 345, 393.
Ifigenia 50.
Imeneo in Atene 44.
L'impresario di teatro 195 s.
L'incostante 283.
L'incostante finta matta 283.
L'incredulo 453, 482.
L'infedeltà fedele 369.
Gl'inganni 517, 518 ss.
L'inganno 324.
Inganno per inganno 217 ss., 478.
L'inganno vinto dalla ragione 59.
L'interesse 516, 517, 518.
Lo ipocrito 526.
Ippolita 214.
Le jaloux corrigé 205.
Koulikan 300.
Lamano 499.
La Lisa pontegliosa 125, 134, 137 ss., 469.
Livietta e Tracollo 199.
La Locinna 96, 117 ss.
Lucio Papirio 44.
La luna abitata 347 ss., 411.
La maestra 281.
Il maestro di scuola 390.
Le magie 283.
Le magie di Merlino e Zoroastro 283.
Le malade imaginaire 165, 243, 254, 363, 441.
La marchesa Castracani 321.
Il marchese Sgrana 279, 284, 478.

La marina de Chiaia 151, 172.
La Marinella 309, 311 s., 484, 485.
Mario fuggitivo 44.
Li marite a forza 172, 173.
Il marito disperato 371.
Il martirio di sant'Adriano 44.
Il matrimonio segreto 292, 414.
Il Maurizio 59.
La 'mbroglia scoperta 181.
Le 'mbroglie de la notte 469.
Li 'mbroglie p'ammore 231 ss.
Lo 'mbruoglio de li nomme 62, 74 ss., 97, 136, 178, 466, 467.
Lo 'mbruoglio d'ammore 124, 125 ss., 134, 468.
I mietitori 449.
La modista raggiratrice 372 ss.
La mogliera fedele 472.
La mogliera traduta 280.
La monaca fauza 276 ss., 278.
Monsieur Petitone 281, 284.
La mpeca scoperta 177, 180 ss., 187.
La nascita del Verbo umanato 36.
Li nnammurate correvate 229 ss., 259, 475, 476.
Nina pazza per amore 293.
Le Ninfe di Diana 369.
Nisa 6.
La noce de Veneviento 173, 186.
Il notaio 57.
Il notaio ossia le sorelle 321.
Notà Pettolone 275 s.
Il nuovo Don Chisciotte 222 ss., 442.
Le nuvole 424.
Olindo 281.
Olympie 400.
Omphale 204.
L'onestà negli amori 50.
Onorio 500.
On ne s'avise jamais de tout 205.
Orfeo 346.
Orazio 230.
Origille 279, 285.
Orismene 175.
Ortensio 219.
L'osteria de Marechiaro 298, 309 ss.
Ottavio 214, 476, 477.
Ottone in villa 498.
Don Paduano 243.
Lo paglietta geluso 162 ss., 174.
Pamela 305.
Pamela nubile 305.
Partenope 44, 51.
Partenope nell'Adria 501.
Don Pasquale 414.
La Passione di Gesù Cristo 394.
Il pastor fido 118, 138, 139.
La pastorella incognita 453.
Patrò Calienno de la Costa 60, 61, 62 ss., 94, 464.
Patrò Tonno d'Isca 79 ss., 109, 110, 111, 467.
La pazzia d'Orlando 500.
La pazzia giudiziosa 360 ss.
Le pazzie d'ammore 95, 115, 471.
Il peccato originale 501.
Il pentimento generoso 499.
La pietra simpatica 379 ss., 389, 390, 391
Don Pirlone 271.
Pisistrato 498.
Il poeta di campagna 450 s.
Pompeo 22.
Les Précieuses ridicules 441.
Il pregiudizio alla moda 323.
Il premio dell'innocenza 175.
Il prigionier superbo 203.
Il principe riconosciuto 309, 311, 406.
Prizeta correvata 229 ss.
La pupilla 282.
Le quattro malmaritate 283.
Il re pastore, 394.
La réconnue 183.
La Rina 168 ss., 171, 473.
Il ritratto dell'erce 500.
The rivals 410.
La Rosa 119, 138, 139, 243 ss., 478.
La Rosaura 215.
Rose et Colas 205.
La Rosmene 60, 168.
La Rosmira fedele 44.
La Rosmonda 281.
I scherzi d'amore e di fortuna 309, 319.

La schiava per amore 198.
La scuffiara 215, 372 ss., 390, 391.
I sdegni per amore 453 ss.
Lo secretista 239 ss.
La sepolta viva 300.
La serva bacchettona 280.
La serva padrona 173, 199, 204 ss., 206, 456.
Lo simmele 154 ss., 173, 331, 369, 472.
La simpatia del sangue 237 ss.
Sirita 21.
Socrate immaginario 292, 293, 324, 353-54. 355, 379, 380, 381, 390, 396 ss., 415 ss., 456, 457.
Il solitario 323.
La sorella amante 164.
Lo Spellecchia 93, 94, 95, 465.
Lo sposo di tre e marito di nessuna 283.
Stratonica 175.
Le stravaganze del Conte 283.
Li stravestemiente affortunate 95, 115, 123, 124.
Lo studente 449 ss.
Gli studenti 323.
Sulpizia fedele 501.
Don Taddeo in Barcellona 363 ss., 394.
La Talanta 527, 528.
Le tambour nocturne ou le mari devin 358.
Il tamburo 323, 357, 394.
Tarasmane 499.
Tartufe 168, 243, 271, 399, 400, 527.
La tavernola abbenturosa 264 ss.
Temistocle 52, 401.
Teodora augusta 60.
Il re Teodoro 293.
Teodosio 59.
Tigrane 499.
Timocrate 500.
Il tiranno cinese 298, 341 ss., 344, 345.
Tito Sempronio Gracco 44.
Tolomeo 50.
Tra' due litiganti il terzo gode 323, 324, 395, 410, 482.
Le trame per amore 299, 309, 312, 485.
Le trame zingaresche 357, 359.
I travestimenti amorosi 279,
I tre al soglio 44.
Li tre Eugenii 368, 369.
Il trionfo d'amore 175.
Il trionfo dell'onore, 96, 121.
Il trionfo di Camilla 44.
Il tropotipo 500.
Les troqueurs 205.
Turia Lucrezia 500.
Lo tutore nnammurato 258.
Ulisse 500.
L'usurpator punito 298, 300, 304.
Vasce di Gama 297.
La vecchia raggiratrice 57.
La vecchia sorda 156 ss.
La vecchia trammera 95, 115, 475.
La vennegna, 254 ss.
Veremonda 20.
I veri amici 498.
Il vero lume tra l'ombre 36.
Vida es sueño 311.
Li viecchie coffejate 95, 96 ss., 102.
Lo viecchio avaro 95, 115.
La villana nobile 280, 377, 453.
Il villeggiare alla moda 484.
La Violante 280, 480.
Virginia 49.
Le vispe comari di Windsor 252, 258, 368.
La Zelmira 309, 320.
Le zetelle de lo Vòmmaro 171 ss.
Zeza de Casoria 207.
La zita 210 ss., 474.
Li zite 249 ss., 361, 481.
Le zite 'ngalera 151 ss., 470.

INDICE DEI NOMI DI PERSONA

N. B. — *p.* = poeta, *mus.* = musicista, *cant.* = cantante, *dil.* = dilettante, *masch.* = maschera, *commed.* = commediografo, *com.* = attore comico, *stor.* = storico, *crit.* = critico, *impr.* = impresario, *diret.* = direttore di compagnia drammatica, *edit.* = editore.

Abate bitontese, masch. 321.
Abos Gerolamo, mus. 280.
Acciajoli Nicola, p. 22.
Addison, commed. 357, 358.
Afflitto (d') Eustachio, stor. 490, 491 ss.
Albinoni Tommaso, mus. 499, 500.
Alessi (Giuseppe Paolucci da Spello), p. 42.
Alfieri Vittorio, p. 49.
Alfesibeo Carlo (canon. Gian Mario Crescimbeni), stor. 42, 189.
Algarotti Francesco, crit. 205.
Allacci Leone, stor. 490, 491, 492 ss.
Ambrosio (d') Iacovo, mus. 229, 230.
Amenta Niccolò, commed. 61, 304, 504 ss.
Anfossi Pasquale, mus. 207, 448.
Andreini Francesco *(Capitano Spavento)*, com. 4.
Anno (dell') Giovanni, mus. 196.
Antegnano Acantede (Francesco Oliva), p. 189.
Aretino Pietro, commed. 243, 271, 521, 525, 526, 527, 528, 529.
Ariosto Ludovivo, p. 285.
Aristarco Scannabue (Giuseppe Baretti), crit. 415.
Aristofane 380, 389, 413, 417, 424, 525.
Artale Giuseppe, p. 27.
Arteaga Stefano, stor. 11, 12, 50, 206, 207.
Astarita Gennaro, mus. 325.
Auber, mus. 294.
Auletta Pietro, mus. 158, 175.
Aurisicchio Antonio, mus. 196.
Avossa (d') Giuseppe, mus. 282.

Bagnacavallo (da) Lidia, com. 4.
Bambini, dirett. 204.
Barbella Emanuele, mus. 263.
Barese Francesco, com. 301.
Baretti Giuseppe, crit. 42, 415, 416, 418.
Barone Domenico, marchese di Liveri, commed. 304, 323.
Basile Domenico, p. 62.
Basile Giambattista, p. 29, 467, 474.
Bauci Francesco, dil. 321.
Baumarchais, commed. 293.
Baurans, trad. della *Serva Padrona*, p. 205.
Belleau Rémy, commed. 183.
Benti-Bulgarelli Marianna, la *Romarina*, cant. 141, 142.
Beregan Nicolò, p. 21.
Bernini monsignore, p. 21.
Biagio e La Biageide 37.

Biancardi Sebastiano, p. 492 ss.
Bisaccioni, p. 20.
Bisceglia Giuseppe, dil. 322.
Blavet, p. 205.
Boccaccio, 285, 522.
Boieldieu F. A., mus. 205.
Boldrini Giovanni p. 500, 501.
Bologna (da) Gabriello *(Francatrippa)*, com. 4.
Bologna (da) Ludovico *(Dottor Graziano Forbisone)*, com. 4.
Boniventi Giuseppe, mus. 499.
Boraggine Vincenzo, dil. 323.
Borbone (di) Luisa, regina di Spagna 35.
Brunetti Giovan Gualberto, mus. 219.
Bruno Giordano, commed. 528, 529.
Bulgarelli (La), Marianna Benti-Bulgarelli, detta *la Romanina*, cant. 141, 142.
Buonafede Tito Benvenuto *(Agatopisto Cromaziano)*, p. 415, ss.
Buonocore Nicola, dil. 321.
Buonvino Gennaro, crit. 324 ss., 347, 392, 410.
Burchiella Luzio, com. 4.
Bussani Giacomo Francesco, p. 22.

Caffarello (Gaetano Maiorano), cant. 206.
Calandro Nicola detto *Frascia*, mus. 258, 280.
Calderon 311-12.
Callot, pittore 99.
Capasso Nicola, p. 321, 336, 504, 516, 517, 528.
Capece Carlo, p. 50, 51.
Capece-Piscicelli Giulia, moglie di don Saverio Mattei 403, 429.
Capitano, masch. 4, 62, 68, 69, 70, 84, 90, 91, 93, 96 ss., 99, 100, 101, 169 ss., 251, 252, 258, 283, 321, 529.
Capitan Cardon, masch. 6.
Capitan Coccodrillo (Fabrizio de Fornaris) 4.
Caporali Cesare, p. 190.
Capranica Matteo, mus. 178, 256, 257, 281.
Caracciolo Giovanni Fulvio, mecenate 496.
Caracciolo Pietrantonio, p. 104, 236.
Carafa Carlo, duca di Maddaloni, dil. 321.
Carasali Edoardo, mus. 231.
Casaccia Antonio *(Casacciello)*, cant. 292, 406.
Casaccia Giuseppe, cant. 292.
Caselli Pietro, mus. 368.
Cassandro Senese, com. 4.
Castellano, edit. 189.
Castiglia Francesco Antonio, dil. 322.
Castrovillari (di) Danielle, mus. 28.
Catalano Antonio, cant. 286, 287, 292.
Cavalli Francesco, mus. 20.
Cavallo Camillo, edit. 58.
Cecere Carlo, mus. 264, 281.
Celano Carlo, stor. 21.
Cerlone Francesco, p. 294 ss., 393, 340 ss., 406, 456, 484, 485.
Cervantes, 222, 224, 227, 350 ss., 357, 398 412, 414.
Cesarotti Melchiorre, crit. 402.
Cesti Marc'Antonio, mus. 500.
Chiari Pietro, commed. 297, 306, 357.
Chirrap Terentio (Pietro Trinchera), p. 276.
Chriter Partenio (Pietro Trinchera), p. 230, 253.
Ciampi Francesco, mus. 500.
Ciampi Vincenzo, mus. 216, 219, 221, 280.
Cicinello Giovanni, p. 22.
Cimaglia Vincenzo, crit. 285, 286, 297, 304, 324, 390, 392, 393, 404, 452, 455.
Cimarosa Domenico, mus. 272, 283, 292, 293, 314, 369, 370, 414, 453, 457.
Cirillo Giuseppe Pasquale, comm. 321, 323.
Cito Giuseppe, stor. 505.
Cocchi Gioacchino, mus. 260, 280, 281.
Coltellini Celeste, cant. 292.
Confidenti, comici 4.
Conforto Nicola, mus. 175, 252, 281.
Conti Nicolò, mus. 214, 281.
Corbisiero Antonio, mus. 255, 281.
Cordella Geronimo, mus. 280.
Corradino Francesco, mus. 95, 117, 175.
Corrado Gioacchino, cant. 146, 147, 199.
Cortese Giulio Cesare, p. 62, 77, 80, 99, 116, 119, 138, 139, 190, 529.
Coviello, masch. 57, 140, 310, 321, 360, 361.

*

Crescimbeni Gian Mario, stor. 22, 42, 43, 189, 517, 522.
Crispo Giambattista, stor. 102.
Croce Benedetto, stor. 22, 29, 36, 273, 278, 404.
Cromaziano Agatopisto (T. B. Buonafede), p. 415 ss.
Curcio Nicola, dil. 322.

Dalbono Carlo Tito, stor. 295, 302.
Dauvergne, mus. 205.
Destouches, p. 204, 208, 358.
Domenico (di) Gian Paolo, mus. 95, 115, 123, 125, 137, 141.
Dominicis (de) Giovan Paolo, dil. 322.
Donatiello Jennaro, p. 154.
Donizzetti Gaetano, mus. 293, 294.
Dottor Gratiano, masch. 6, 252.
Duni Egidio Romualdo, mus. 205.

Elboeuff (principe di), mecenate 61, 504, 522.
Épinay (d') madame 397, 399, 412, 413.

Faggioli Michelangelo, mus. 95, 115.
Falco (de) Michele, mus. 124, 177.
Falstaff, masch. 258.
Farinelli Giuseppe, mus. 360.
Farinello (Carlo Broschi), cant. 206.
Don Fastidio de Fastidiis, masch. 92, 301, 307, 308, 320.
Febi Armonici, comici 20, 22, 37.
Federico Gennaro Antonio, p. 173, 174, 207 ss. 287, 372, 442, 456, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480.
Ferdinando IV di Borbone, re di Napoli, 346, 403.
Feralintisco Colantuono (Francesco Antonio Tullio), p. 95 ss.
Ferrari Benedetto, p. 489.
Fioravante Valentino, mus. 292.
Fiore Ste'ano Andrea, mus. 499.
Fiore (di) Domenico Antonio, com. 301.
Fiorillo Ignazio, mus 501.
Fischetti Domesico, us. 257.
Fischetti Giovanni, mus. 197, 209.
Florimo Francesco, stor. 5, 22, 187, 198, 199, 204, 206, 272, 282, 283, 402, 498, 499.
Fornaris (de) Fabrizio *(Capitan Coccodrillo)*, com. 4.
Franchis (de) Carlo, mus. 453.
Fuidoro Innocenzo, stor. 20, 21.

Gabellone Gaspare, mus. 282.
Gabellone Michele, mus. 175.
Gabrielli Caterina, cant. 206.
Galasso Domenico, mus. 187.
Galeota Francesco, p. 103.
Galiani Celestino, monsignore 417, 418.
Galiani Ferdinando, abate, 103, 104, 135, 136, 390, 397 ss., 417, 441, 456, 467.
Galvani Livio Niso (Giovanni Salvioli), stor. 19.
Gasparini Francesco, mus. 499.
Gasparini Michelangelo, mus. 499.
Gazzaniga Giuseppe, mus. 318.
Gelosi, comici 4.
Generali Pietro, mus. 345.
Giacomo (di) Salvatore, stor. 302.
Gianni Francesco, p. 302.
Gianni Nicola, p. 90 ss., 193, 466.
Giannone Pietro, stor. 497.
Gibelli, mus. 502.
Gigli Girolamo, p. 22, 271.
Gimma Giacinto, stor. 36.
Giordano Gaetano, dil. 322.
Giovenale, 407.
Giuseppe II, imperatore d'Austria, 324.
Giuvo (abate), p. 59.
Goldoni Carlo, p. 206, 297, 300, 301, 302, 304, 305, 391, 497, 501.
Gomes Pietro, mus. 168, 222, 250, 255, 280, 281.
Gozzi Carlo, p. 302, 307, 347.
Gravina Gian Vincenzo, crit. 24, 26, 49, 50, 141, 402, 441.
Grimaldi Niccolò *(Niccolino)*, cant. 142, 147, 497.
Grimm Federico Melchiorre, crit. 204.
Guappo, masch. 98, 99, 106, 139, 140, 321, 529.

Guarino Giambattista, p. 62, 118, 119, 138, 139.
Guglielmi Pietro, mus. 282, 283, 292, 371, 449, 450, 451, 452.

Hans Sachs, commed. 301, 302.
Hastorga (d') Giuseppe, mus. 492.
Holberg, commed. 164.

Imbriani Vittorio, crit. 26, 29.
Insanguine Giacomo, mus. 186, 282, 283, 298.
Iommelli Nicola, mus. 146, 280, 293, 401, 422, 463.

Klein I. L., stor. 58, 324, 325, 331, 348, 357, 389, 392, 393, 413.

Lablache Luigi, cant. 397.
Ladel Onorio (Lionardo Leo), mus. 198.
Lalli Domenico (Sebastiano Biancardi), p. 490 ss.
Latilla Gaetano, mus. 172, 214, 253, 280, 281.
Laurenzana (Duca di), mecenate 504.
Lemene Francesco, p. 50, 51.
Lenzi Francesco, mus. 368.
Leo Leonardo, mus. 95, 109, 115, 167, 175, 198, 219, 221, 222, 237, 500.
Leopardi Giacomo, p. 396-97.
Lesage, commed. 164, 309.
Lianovosani Luigi (Giovanni Salvioli), stor. 5, 489.
Liberatore Raffaele, stor. 104.
Logroscino Nicola, mus. 206, 217, 221, 243, 249, 257, 259, 263, 280, 282.
Lorenzi Giambattista, p. 215, 271, 321 ss., 403 ss., 441, 456, 482, 483.
Luca (de) Severo, mus. 37.
Lulli Giambattista, mus. 363.
Luongo Rocco, dirett. di balli 162.
Luzio Gennaro, cant. 292, 406.

Maddaloni (Duca di), mecenate 20, 322.
Maggi Carlo Maria, p. 51.
Majo (di) Giuseppe, mus. 95, 115, 164.
Malloni Maria, detta *Celia*, com. 4.
Mamelli Francesco da Tivoli, p. 19, 489.
Mancini Francesco, mus. 498.
Manfredi Eustachio, p. 50.
Manzo Luigi, mus, 31.
Maraucci Giacomo, mus. 257.
Marcello Benedetto, mus. 149, 150, 509.
Marchesini Santa, cant. 146, 147.
Marchi Gianmaria, mus. 501.
Marco Pacchietta, masch. 321.
Mariani Tommaso, p. 150, 194 ss.
Marmontel, novelliere 391.
Martorana Pietro, stor. 176, 185, 186, 188, 190, 194, 301, 302, 304, 453, 455.
Marziale, p. 407.
Massaro Francesco, com. 201.
Mattei Saverio, crit. e p. 146, 212, 401 ss., 422 ss., 439, 441.
Mauro (di) Tommaso, mus. 94.
Melfichs Cola, mus. 95, 115.
Mercotellis Agasippo (Giuseppe Martoscelli ?), p. 62 ss., 74 ss., 79 ss., 141, 193, 308, 456, 464, 465, 466, 467.
Mèreaux Amedeo, crit. 205.
Metastasio Pietro, p. 52, 142, 146 ss., 163, 297, 298, 305, 306, 322, 393, 394, 395, 401, 422, 441, 456, 496, 509.
Mililotti Giuseppe, p. 292, 447, 453, 454.
Mililotti Pasquale, p. 186, 283, 292, 447, 453, 454, 482.
Mingotti-Valentini Regina, cant. 206.
Molière, p. 198, 237, 243, 254, 271, 363, 368, 441, 517, 527.
Molmenti Pompeo, crit. 302.
Mongitore Antonino, stor. 36, 37.
Moniglia Gian Andrea, p. 21, 50.
Monsigny, mus. 205.
Monteleone Pignatelli (Duca di), mecenate 94.
Monti Gaetano, mus. 365, 368, 449.
Monti Laura, cant. 199.
Monti Marianna, cant. (1718) 115.
Monti Marianna, cant. (1750) 292, 347, 405.
Monti Vincenzo, p. 302.
Moreto, commed. 158.
Mosco, p. 55.

Napoli-Signorelli Pietro, stor. e crit. 57, 103, 104, 123, 124, 151, 162, 173, 174, 176, 186, 207, 209, 212, 228, 229, 251, 262, 263, 264, 265, 273, 274, 275, 278, 279, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 300, 301, 321, 322, 323, 346, 389, 390, 391, 409, 410, 454, 499.
Niccolino (Nicola Grimaldi), cant. 142, 147, 797.
Nicolini Giuseppe, mus. 368.
Nivelle de la Chaussée, commed. 323.
Nobili Orazio padovano, com. 4.
Noris Matteo, p. 22.
Notaio, masch. 236, 237, 244 ss., 250, 263, 273, 275, 276.

Ognatte (Duca di), vicerè di Napoli, mecenate 20, 489.
Oliva Francesco, p. 136, 150, 177 ss., 256, 470, 471.
Don Onofrio Galeota (l'abate Galiani), 408, 409.
Orefice Anastasio, mus. 125.
Orefice Antonio o Antonino, mus. 59, 62, 90, 95, 105, 115, 121, 141, 154.
Orenghi Eligio Maria, p. 180.
Orlandi Giuseppe, edit. 146.
Orlandini Giuseppe M., mus. 499.
Oweno, p. 421.

Padiglione Carlo, stor. 93, 94.
Pagano Nunziante, p. 139.
Paglia Francesco Maria, p. 22.
Paglicci - Brozzi Antonio, stor. 15.
Paglietta, masch. 90, 92, 93, 162, 174, 263, 273.
Paisiello Giovanni, mus. 292, 293, 298, 312, 317, 319, 320, 325, 327, 331, 346, 347, 349, 350, 357, 359, 372, 390, 391, 396, 403, 405, 406, 407, 409, 413, 421, 457, 463.
Palella Antonio, mus. 280.
Palemone Ligurio (Silvio Stampiglia), p. 42.
Palma (de) Carlo, p. 150, 175 ss., 193, 472.
Palma (di) Silvestro, mus. 369.
Palomba Antonio, p. 222, 229, 279 ss., 282, 283, 377, 390, 453, 477, 478, 480, 481, 482.
Palomba Giuseppe, p. 292, 447, 451 ss.
Pantalone, masch. 4, 360, 361, 362.
Paradies Domenico mus. 502.
Pariati Pietro, p. 350 ss.
Parrino Domenico Antonio, stor. 20, 58.
Pascariello, masch. 321.
Papis (abate), p. 61.
Pasquati Giulio *(Pantalone)*, com. 4.
Pergolesi Giambattista, mus. 198, 204, 206, 211, 212, 214, 456, 457, 463.
Perrucci Andrea, p. 22, 28, 35 ss., 37, 141, 153.
Pescetti Giovan Battista, mus. 500.
Petris (de) Luccio, 93, 94, 465.
Piccinni Nicola, mus. 206, 281, 282, 283, 356, 357, 463.
Pio Antonio, mus. 360.
Pioli, p. 60.
Piscopo Aniello, p. 90, 124 ss., 141, 180, 193, 262, 456, 468, 469.
Platone, 439.
Plauto, p. 69, 70, 529.
Pollaroli Carlo Francesco, mus. 499, 500, 501.
Porcelli Giuseppe Maria, edit. 135.
Porpora Nicola, mus. 59, 206, 244.
Porporino (Antonio Hubert), cant. 206.
Porta Carlo, p. 294.
Porta (della) Giambattista, commed. 529.
Porta Giovanni, mus. 499, 500.
Pulcinella, masch. 57, 100, 140, 301, 307, 308, 310, 311, 360 ss., 369, 370, 371, 372.
Pulli Pietro, mus. 171.

Razullo, masch. 99.
Renier Rodolfo, crit. 15.
Riccio Benedetto, mus. 90.
Ritis (de) Vincenzo, edit. 188, 189.
Rocco Emmanuele, crit. 294, 295, 498.
Romani Felice, 294.
Rosa Salvatore, p. 321.
Rosi Cristoforo, dil. 321.
Rossini Gioacchino, mus. 292, 293, 414.

Ruberto Costantino, mus. 198, 210, 214.
Ruggeri Giovan Maria, mus. 490.
Russo Partenio, p. 21.

Sacchini Antonio, mus. 214, 272, 282.
Saddumene Bernardo, p. 150, 151 ss., 180, 193, 204, 254, 331, 456, 470, 472, 473.
Sainte-Beuve, crit. 412.
Salerno Gennaro, dil. 322.
Salimbeni Girolamo, com. 4.
Salimbeni (La), cant. 206.
Salvioli Giovanni, stor. 5, 19, 207, 489, 490, 501.
Sangro (di) Raimondo, principe di San Severo, mecenate 322, 357.
Sannazaro Jacopo, p. 102 ss., 119, 138.
Sanseverino Aurora, p. 504.
Sarro Domenico, mus. 142, 197, 198, 215.
Don Saverio Mbomma, masch. 320.
Sbarra Francesco, p. 499.
Scala Flaminio, detto *Flavio*, com. 4.
Scannabue Aristarco (Giuseppe Baretti), 415.
Scaramuzza, masch. 363.
Scarlatti Alessandro, mus. 22, 32, 51, 59, 60, 61, 95, 121, 499.
Scherillo Michele, crit. 5, 80, 92, 139, 157, 207, 212, 236, 307, 321, 326, 396, 463, 474, 529.
Sciroli Gregorio, mus. 259, 281, 282.
Scribe, p. 294.
Scudo Paolo, crit. 292, 293.
Secchi Niccolò, commed. 517 ss., 529.
Sellitti Giuseppe, mus. 197, 216.
Senofonte, 421, 422, 425, 426, 430.
Serio Luigi, p. 408, 409.
Settembrini Luigi, crit. 271, 285, 294, 322, 324, 331, 334, 346, 347, 348, 357, 389, 392.
Shakespeare, 52, 252, 368.
Sheridan, p. 410.
Silvani Francesco, p. 498, 502.
Sinibaldo Giacomo, p. 22.
Solis (de) Antonio, commed. 357.
Spensierati, accademici, 36.
Stampiglia Silvio, p. 22, 31, 32, 42 ss. 141, 153.
Stiefel A. L., crit. 77, 158, 164, 183.

Tanucci Bernardo, ministro 345, 403.
Tari Antonio, crit. 272, 294, 455.
Tasso Torquato, p. 138, 139, 153, 184, 189, 190.
Terenzio, p. 215.
Tirso de Molina, commed. 158.
Toro Salvatore, impr. 111, 120.
Torraca Francesco, crit. 104, 236, 237.
Torre (della) Francesco, mus. 22.
Totis (de) monsignore, p. 50.
Traetta Tommaso, mus. 281, 282, 293, 453.
Treverret (de) A., crit. 103. 104.
Trinchera Pietro, p. 123, 178, 229 ss., 361, 456, 475, 478, 481, 482, 528.
Tritto Giacomo, mus. 312, 369, 372.
Tullio Francesco Antonio, p. 90, 95 ss., 138, 141, 178, 193, 250, 251, 456, 466, 468, 471, 475.

Valentini Michelangelo, mus. 280, 377.
Valerini Adriano, detto *Aurelio*, com. 4.
Varchi Benedetto, stor. 525.
Vecchi Orazio, p. 5 ss., 360.
Vecchione Giuseppe, p. 263.
Veneziano Giovanni, mus. 74, 79.
Ventura Giuseppe, mus. 230, 281.
Vernon Lee (Violet Paget), crit. 147.
Verona (da) Prudenza, com. 4.
Vignola Giuseppe, mus. 60.
Villani Francesco, dil. 321.
Villars (de) F., crit. 204, 205.
Vinci Leonardo, mus. 95, 116, 125, 126, 151, 177.
Viola Ciccio (Francesco Oliva), p. 177.
Vivaldi Antonio, mus. 498, 499.
Volpicella Luigi, stor. 189.
Vulpio Giovanni Antonio, stor. 102.

Zaccone Francesco, p. 20.
Zappi Giambattista, p. 31, 43, 522.
Zeno Apostolo, p. 21, 20, 141, 350 ss., 492 ss.
Zini Saverio, p. 292, 447, 448 ss.
Zorzisto Luigi p. 20.

INDICE DEI CAPITOLI.

Prefazione alla presente ristampa . . . . . Pag. V.

Cap. I. — UNA COMMEDIA BUFFA NEL CINQUECENTO . » 3

L'*Opera buffa* e la *Commedia dell'arte*. — I *Confidenti* e i *Gelosi* sulla fine del Cinquecento. — L'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi.

Cap. II. — IL MELODRAMMA IN NAPOLI SULLA FINE DEL SEICENTO . . . . . » 19

L'opera in musica a Venezia. — Il Duca d'Ognatte e l'opera a Napoli. — Stato del melodramma alla fine del Seicento. — Parte seria. — *Intermezzi*. — Andrea Perrucci: cenni biografici; il suo *Epaminonda*. — Silvio Stampiglia: cenni biografici; le sue liriche; i suoi drammi; il suo capolavoro: *La caduta de' Decemviri*.

I. — Andrea Perrucci . . . . . » 35

II. — Silvio Stampiglia. . . . . » 42

Cap. III. — PRIMO PERIODO DELL'OPERA BUFFA NAPOLETANA (1709-1730) . . . . . » 55

Che fosse l'*Opera buffa* nel primo periodo. — Quando nacque. — Cronaca delle opere rappresentate in Napoli nel 1708 e nel 1709. — Il primo libretto d'*Opera buffa*. — Agasippo Mercotellis. — Esposizione ed esame del *Patrò Calienno de la Costa*.

Cap. IV. — ANCORA DEL PRIMO PERIODO DELL'OPERA BUFFA (1709-1730) . . . . . » 89

Nicola Gianni. — Il *Capitano* e il *Dottore*. — Carlo o Luccio de Petris. — *Lo Spellecchia*. — Francesco Antonio Tullio. — *Li viecchie coffejate*. — Il tipo di *Razullo*. — La *Cianna*. — Lo *gliuòmmaro*, e gli *Gliòmeri* del Sannazaro. — *Lo finto Armènejo*. — *Le ffente zingare*. — *La fenta pazza co' la fenta malata*. — Debutto della Ma-

rianna Monti. — *La festa de Bacco* e *L'oracolo de Dejana*. — La *Locinna*, tragicommedia. — *Il gemino amore* e *Il trionfo dell'onore*. — *Le fenziune abbentorate* se sia una cosa sola con *Li stravestemiente affortunate*. — Aniello Piscopo. — *Lo 'mbruoglio d'ammore*. — *Lo ceccato fauzo*. — La lavandaia *Vastolla*. — Sonetti polemici del Piscopo. — La *Violejeda*. — La *Lisa ponteglìosa*. — Un po' di conclusione. — La scena di queste commedie.

I. — Nicola Gianni . . . . . Pag. 90

II. — Francesco Antonio Tullio . . . . . » 95

III. — Aniello Piscopo. . . . . » 124

Cap. V. — ANCORA DEL PRIMO PERIODO DELL'OPERA BUFFA (1709-1730) . . . . . » 145

Gl'intermezzi alla *Didone*. — Influenza dannosa del Metastasio. — Bernardo Saddumene. — *Li zite 'n galera*. — *Lo sìmmele*. — *La vecchia sorda*. — *La Carlotta*. — Un satiro! — *Lo paglietta geluso*. — *La baronessa*. — *La sorella amante*. — *L'Erminia*. — *La Rosmene*. — *La Rina*. — *Le zitelle de lo Vòmmaro*. — *La marina de Chiaja* e *Li marite a forza*. — Intermezzi: *La fantesca* e *La contadina*. — La critica di Pietro Napoli-Signorelli. — Carlo de Palma. — *La Ciulla*. — Francesco Oliva (Ciccio Viola). — *Lo castiello sacchejato*. — *La mpeca scoperta* e *La mbroglia scoperta*. — *L'ammore fedele*. — *Lo funnaco revotato*. — *Li duje figlie a no ventre*. — Il poemetto: *Napole accojetato*. — La traduzione dell'*Aminta*. — La *Grammatica della lingua napoletana*. — Il poemetto: *L'assedio di Parnaso*. — Un altro appunto sulla *Violejeda*. — Tommaso Mariani. — Le sue commedie. — L'intermezzo: *La contadina astuta*.

I. — Bernardo Saddumene . . . . . » 151

II. — Carlo de Palma. . . . . » 175

III. — Francesco Oliva . . . . . » 177

IV. — Tommaso Mariani . . . . . » 194

Cap. VI. — SECONDO PERIODO DELL'OPERA BUFFA (1730-1750) . . . . . » 203

La serva padrona. — L'*Opéra comique*. — Gennaro Antonio Federico. — *Il finto fratello*. — *La zita*. — *Lo frate 'nnamorato*. — Il *Filippo*. — Le altre commedie. — *Il nuovo Don Chisciotte*. — Pietro Trinchera. — *Le 'mbroglie p'ammore*. — Il tipo del notaio. — *La simpatia del sangue* e il tipo del *paglietta*. — *Lo secretista*. — Il tipo del segretista. — *Il Barone di Zampano*. — *Ciommetella correvata* e il tipo dell'abate. — *Le fenziune abbentorate*. — *Il concerto* e il tipo del maestro concertatore. — *La vennegna* e il tipo del governatore

di villaggio. — *L'Abate Collarone* e il tipo del maestro di cappella. — *Lo tutore 'nnammorato.* — *Il finto cieco.* — *La tavernola abbentorosa.* — Le commedie in prosa. — *I Cartelli.* — Antonio Palomba.— Le sue commedie. — *Il Marchese Sgrana.* — Giudizio del Cimaglia.— Il buffo Antonio Catalano.

I. — Gennaro Antonio Federico . . . . . Pag. 207

II. — Pietro Trinchera. . . . . » 229

III. — Antonio Palomba . . . . . » 279

Cap. VII. — TERZO PERIODO DELL'OPERA BUFFA (1750-1800) . . . . . » 291

Domenico Cimarosa e Giovanni Paisiello.—Francesco Cerlone.—Cenni biografici. — Il suo valore comico. — *L'osteria di Marechiaro* e le altre sue opere buffe. — Giambattista Lorenzi. — Filodrammatici napoletani della seconda metà del Settecento. — Cenni biografici del Lorenzi. — *Fra' due litiganti il terzo gode,* ed altre sue opere buffe.— Due *Idoli cinesi.*—*Il divertimento de' Numi.*—*La luna abitata.*— Altre commedie. — *La fuga.* — *La modista raggiratrice,* e *La villana nobile* di A. Palomba.—*La pietra simpatica.*—Il preteso aristofanismo. — Reminiscenze metastasiane. — *Socrate immaginario.*

I. — Francesco Cerlone . . . . . » 294

II. — Giambattista Lorenzi . . . . . » 321

III. — Il « Socrate immaginario » . . . . . » 396

IV. — Una fonte del « Socrate immaginario » . . . » 415

Cap. VIII. — ANCORA DEL TERZO PERIODO DELL'OPERA BUFFA (1750-1800) . . . . . » 447

I poeti minori: Saverio Zini, Giuseppe Palomba, e Pasquale e Giuseppe Mililotti. — Conclusione.

APPENDICE PRIMA. — Canzonette popolari racimolate nei libretti dell' Opera buffa . . . . . » 463

APPENDICE SECONDA. — La prima commedia musicale a Venezia . . . . . » 489

Elenco dei componimenti drammatici esaminati ed esposti o solamente menzionati . . . . . » 531

Indice dei nomi di persona. . . . . » 537

PAT.-GL